Ірина ГАМОВА,
кандидат мистецтвознавства

КОНЦЕРТНІ ФУГИ А. КАРАМАНОВА: ШЛЯХИ ОНОВЛЕННЯ ЖАНРУ

Алемдар Караманов – наш сучасник, обдарований композитор зі складною творчою біографією, «не просто талант, а геній» за визначенням А. Шнітке. Його музика довго не виконувалася, про нього не писала преса. У наш час творчість композитора була заслужено оцінена на батьківщині як національне надбання та одержала світове визнання.

Оригінальний цикл «15 концертних фуг» А. Караманова, написаний у 1964 році, давно вже зайняв гідне місце в навчальних курсах поліфонії. Протягом більше ніж двох десятиліть (після публікації 1984 року) їх пильно вивчають молоді музиканти, що осягають мистецтво фуги. Разом з тим, їх мало виконують піаністи через неймовірну технічну складність.

Концертні фуги А. Караманова привертали увагу й музикознавців. С. Мірошниченко, М. Подскочий [3; 4] у своїх роботах відзначили деякі особливості тематизму, структури, тональної організації циклу. У даній статті розпочата спроба виявити принципи індивідуального трактування традиційного поліфонічного жанру, збагаченого прийомами сучасного концертного письма. Безцінними для розуміння змісту фуг А. Караманова стали висловлювання композитора про свою творчість в опублікованих останнім часом інтерв'ю, бесідах, статтях [1; 2; 5; 6; 7].

Твори 60-х років (до 1965 року) «Пролог, Думка й Епілог», Музика для фортепіано № 1 і № 2, П'ять прелюдій і Дев'ятнадцять концертних фуг репрезентують «авангардний» період творчості А. Караманова. З фортепіанних творів автор виділяє цикл фуг: «Найвищій з них – Дев'ятнадцять концертних фуг, – зовсім незвичайних, таких цікавих і глибоких» [5, с. 107–108]. Уточнимо, що поліфонічний цикл у публікації 1984 року складається з 15 фуг.

Композитор дає оцінку своїм фугам і тому часу, в який вони створювалися, коли все нове відкидалося. «Сам я до всього ставився спокійно. Але моя творчість! Вона відгукувалася, ставала все більш трагічною… У тому й справа, що мій талант жваво реагував на всю цю атмосферу неприйняття і тиску. Йому не вистачало повітря, він задихався» [5, с. 105–106]. «У 1963–64 роках, коли я ще залишався в Москві, гоніння на свободу душі людської, на свободу творчості стало якимось містичним, страшним. Воно так пригнічувало, що буквально зводило вас на хрест, мої фуги – це хресна мука» [2, с. 179].

Як відзначає композитор, «... ця робота повністю захопила мене, я буквально розчинився в музиці. Я вклав у свій твір стільки вогненної пристрасті, диявольської досконалості, що деякі з фуг і тоді, і зараз вважаються неможливими для виконання, настільки вони складні за музичною технікою. Зі своєю заключною нотою фуги спустошили мене, виснажили фізично, а ще більш душевно» [7, с. 147].

Звертання до фуги А. Караманов пояснює потребою впорядкувати складну звукову матерію, підкорити її жорстким конструктивним схемам: «Пролог, Думка й Епілог», на-

писані перед фугами, – це якесь безмежне спрямування у страшну, трагічно-емоційну сферу. Можливо, що саме бажання якось приборкати цей матеріал, якось і чимось його зупинити, викликало в мене підвищений інтерес до такої строго формальній конструкції, яка властива фузі» [1, с. 210].

15 концертних фуг А. Караманова – це єдиний цикл. До нього входять дві двоголосні, чотири триголосні, шість чотириголосних, одна п'ятиголосна та дві шестиголосні фуги. У циклі переважають три- та чотириголосні фуги, у цілому їх десять. За вказівкою автора, фуги з хоралом (№№ 4, 6) написані для двох інструментів. Дві шестиголосні фуги (№№ 2, 5) із чотиририсковою нотацією неможливо виконати на одному фортепіано, це пов'язане з особливостями їхньої фактури й голосоведення.

При розходженнях у характері й образному строї фуг весь цикл Караманова сприймається як цілісний твір. Його циклічність виявляється в чергуванні наростань і спадів, у наявності кульмінаційного вузла (фуга № 8 f-moll). У циклі існує певна логіка в чергуванні фуг, контрастних за образно-емоційним строєм, типом руху, ладотональністю, фактурою, масштабами. На думку автора, «бажано їх виконувати всі, тому що тоді вони створять враження цілісності» [1, с. 210].

В цій музиці знаходить відображення світ духовно багатої людини. У ній втілюються різні образні шари: яскраві контрасти й ритми сучасного життя, драматичні і трагічні відчуття, напружені роздуми. Драматургічним центром циклу стала фуга № 8 f-moll скорботно-трагічного звучання, тема якої асоціюється А. Карамановим з вигуком Христа «Боже Мій, Боже Мій! для чого Ти Мене залишив?» (Матф. 27, 46).

Побудова циклу заснована на нерегулярному чергуванні хроматичного та однотонального принципів. Як відзначає автор, «поневолювання у формальний матеріал фуги прийняло вже максимальні розміри і змусило «отоналитися» серіальну, атональну музику» [1, с. 210]. Композитор зазначає ладотональность фуг, проте ключові знаки в них відсутні. Фуги розташовані по висхідній хроматичній гамі (як у ДТК Й. С. Баха), включаючи всього три пари однотональних п'єс (C-c, E-e, B-b).

Фуга трактується А. Карамановим як жанр поліфонії, що засвоїв ігрові й публіцистичні властивості музики. У фузі підсилюються принципи концертності. Ця тенденція (що йде від органних фуг Й.С. Баха, фортепіанних і органних фуг Ф. Ліста, М. Регера, А. Рубінштейна, О. Глазунова) одержує розвиток у творчості композиторів другої половини XX століття. Концертність впливає на тематизм і фактуру, збагачує фугу незвичайними динамічними й сонорними ефектами, дозволяє по-новому трактувати її просторові координати, збагачує фортепіанну техніку. Караманов був одним з перших, хто зумів обновити традиційну поліфонічну форму засобами сучасної концертної віртуозності. У 60-ті роки в цьому ж напрямку працював Р. Щедрін, дещо пізніше – В. Бібік, М. Скорик.

Фуги Караманова успадкували досягнення фортепіанного стилю першої половини XX століття, затвердженого С. Прокоф'євим (з використанням нових динамічних можливостей інструмента, його здатністю відтворювати різко акцентні, ударні ритми і т. п.). Проникаючи в традиційну поліфонічну форму, концертна віртуозність створює новий вигляд фуги, видозмінює її строгу тканину.

Оновлення жанру відбувається також під впливом ідей поліфонічного мистецтва минулого. У композитора спостерігається відродження принципів поліфонії догармонічної

епохи, таких як лінеарність мислення, часовимірювальна ритміка, панування стретного типу розвитку (стретність стане характерною і для фуг Р. Щедріна, В. Бібіка, М. Скорика, які будуть створені пізніше).

Оригінальною є метроритмічна організація фуг А. Караманова. Ритм відіграє величезну роль в індивідуалізації тематизму і створенні складної контрапунктичної тканини. У більшості фуг тактова риска умовна й необхідна скоріше для зорового орієнтира виконавця. Розміру нема, такти різні по тривалості, відсутня періодичність регулярної метричної акцентності, оскільки горизонталь панує над вертикаллю. Велика кількість пауз, тріолей і дуолей , пунктирів, синкоп – все це створює багаторівневу поліфонію ритму.

Новаторські тенденції виявляються і в інтонаційній структурі тем, і у відношенні до них у процесі розвитку. У темах фуг А. Караманова є й експресивна речитативність, і моторика, і імпульсивна скрипкова імпровізація, і опосередковане перетворення жанрових сфер (пісня, танець, українська дума, плач, голосіння, скерцо). Виділимо два типи тем: із плавним хроматичним рухом (№№ 2, 7, 8, 9, 11, 14) і з загостреними широкими стрибками (№№ 1, 3, 4, 5, 6, 9, 12). У темах акцентується дисонантна сутність інтонацій, жорсткі ходи на тритон, малу нону, зменшену септиму .

Розглянемо деякі приклади впливу концертності на структуру тем. Новаторський підхід демонструє фуга № 4 D-dur (у якій використана восьмитонова серія). Унікальною для теми фуги є просторова гра зі стрибками тонів на дві октави, у результаті чого утворюється не приховане, а реальне двоголосся.

Незвичайний для першого проведення теми прийом виконання знаходимо у фузі № 12 a-moll: окремі звуки в різних октавах беруться по черзі лівою і правою рукою.

У фузі № 1 C-dur тема будується на одній ноті «до» з енергійними октавними стрибками. Характерною її робить пружиниста ритмоформула, яка збігається з ритмом російського матроського танцю «Эх, яблочко» (його першого речення).

Нетиповою для фуги є й образна трансформація теми, хоча в історії жанру зустрічаються окремі приклади впливу принципів симфонізму на фугу (фуга № 24 d-moll із циклу «24 прелюдії і фуги» Д. Шостаковича). Фуга № 8 f-moll, за словами композитора, наповнена глибоким, містичним змістом страждань Ісуса Христа, його хресного шляху. Тема фуги з тихого голосіння («Боже Мій, Боже Мій! для чого Ти Мене залишив?»), поступово драматизуючись, перетворюється в несамовите благання, у крик душі на межі фізичних можливостей (fffff).

Для концертних фуг А. Караманова типові однорідні теми. Здатність до саморозвитку закладена не в зіставленні контрастних елементів, а у сполученні тонів. У зв'язку з цим контраст виноситься в багатоголосну тканину на рівень ритмічної, регістрово-просторової організації.

Новаторство концертних фуг Караманова проявляється й у ладовій організації: зміни ладу відсутні в проведеннях теми протягом всієї фуги (на це вказує С. Мірошниченко [3, с. 5]). Тому такий показовий момент початку розвиваючої частини, як проведення теми в протилежному ладовому нахиленні (останнє характерно для фуг Д. Шостаковича), у А. Караманова відсутній.

Одним з улюблених прийомів композитора перетворення теми є дзеркальна інверсія (фуги №№ 1, 4, 5, 10, 12, 14), рідше використовується ритмічне збільшення (фуги №№3,

15). У розвиваючих частинах фуг перетворені варіанти теми вживаються тільки як елемент стретної імітації.

Прагнення композитора до точності відтворення теми знаходить вираження в реальному типі відповіді, що зближує даний цикл із «Ludus tonalis» П. Хіндеміта і відрізняє від циклів Д. Шостаковича і Р. Щедріна (які використовують і тональну відповідь).

У сімох фугах А. Караманов дає традиційну відповідь у тональності домінанти. У фузі № 5 – відповідь у тональності субдомінанти, що не суперечить нормам. Цікаві яскраві контрасти утворюються при секундовому, терцовому (III низька, VI низька) або тритоновому співвідношенні теми і відповіді (фуги №№ 6, 10, 11, 12). Якщо у Шостаковича і Щедріна допускається ладова варіантність відповіді, то у фугах Караманова ладова структура відповіді не змінюється. Для наступних експозиційних проведень обираються тональності не споріднені стосовно головної: у фузі № 1 C-dur-G-dur-Es-dur-B-dur, в № 2 c-moll-g-moll-cis-moll-f-moll-e-moll-h-moll, в № 7 e-moll-h-moll-g-moll.

Вплив концертності на фугу виявився і в новому трактуванні просторових параметрів темо-відповідної пари. У чотириголосній фузі № 9 Fis-dur тема проводиться у високому регістрі (друга-третя октави), відповідь – у найнижчому (велика октава). Таке незвичайне їхнє віддалення один від одного створює сильний регістровий і тембровий контраст, який не застосовувався композиторами-попередниками (на початку фуги). Між відповіддю й протискладненням утворюється відстань більше п'яти (!) октав.

Ідею тісного тематичного взаємозв'язку голосів у фугах Караманова підтверджують протискладнення (утримані та неутримані), іноді виведені з теми (№№ 1, 2, 4, 10, 15).

Є специфіка й інтермедійних побудов. У зв'язку з пануванням стретного розвитку кількість інтермедій у фугах незначна, а в деяких вони й зовсім відсутні. Таким чином, інтермедійна розробковість зводиться до мінімуму. У функціональному відношенні інтермедії, в основному, виконують роль зв'язок-переходів. В інтермедіях відсутні традиційні прийоми мотивно-секвентного розвитку (типового для фуг Й.С. Баха).

Караманов віддає перевагу стреттному типу розвитку. У розробках фуг утворюється логічна послідовність декількох стретних комбінацій, спрямована до кульмінації. У таких фугах діє принцип формоутворення, характерний для поліфонічних жанрів добахівської епохи, зокрема, для ричеркара. Жанровим прототипом (з погляду генезису фуг Караманова) можна вважати в цьому плані «ричеркарну» фугу Й.С. Баха C-dur (I том ДТК), у якій великий майстер віддає данину традиції минулого.

Композитор широко застосовує стрети і в однотемних фугах, і в подвійних, і у фугах з хоралом, демонструючи віртуозне володіння контрапунктичною технікою. Насиченість фуг тематичними проведеннями (що йде від ричеркара) просто разюча і перевершує в цьому плані фуги Й.С. Баха і Д. Шостаковича. У фузі № 1 C-dur: обсяг теми 2 такти, 28 проведень теми на 42 такти розвиваючої й заключної частини; у фузі № 2 c-moll: обсяг теми 3 такти, 24 проведення на 28 тактів; у фузі № 5 Es-dur: обсяг двох тем – 4 такти, 23 проведення обох тем на 25 тактів.

Заключні розділи фуг А. Караманова дуже лаконічні. В них відсутні інтермедії. Стретний тип розвитку у фугах обумовив перевагу в заключній частині стретної імітації над простою. Концентрація тематизму досягає тут свого апогею.

Ознакою, яка вказує на початок заключної частини, стає проведення теми в головній,

домінантовій, субдомінантовій тональностях (фуги №№ 1, 2, 4, 11, 13, 14). Інші важливі ознаки початку заключної частини – це фактурне ущільнення за рахунок подвоєння голосів (у фузі № 1 з т. 50 – подвоєння баса в секунду і верхнього голосу в септиму), регістрові або динамічні зміни. У фузі № 8 f-moll фактура також ущільнюється за рахунок дублювань. Тема проводиться на mp у найнижчому регістрі (від «фа» великої октави) після кульмінаційного проведення в другій октаві на (ffff).

У циклі А. Караманова представлені фуги двочастинної і тричастинної будови. Характерна тенденція до згладжування границь розділів. У фузі № 12 можна виявити одночастинну наскрізну імітаційну форму. У лаконічній за обсягом чотириголосній фузі нема жодної інтермедії. Умовна тричастинність (1–13: 11–26: 24–29) не стає реальною через стретне зчеплення тематичних проведень. Фугу можна назвати «ричеркарною» (fuga ricercata), оскільки стретність панує і стирає межі розділів. У цілому, фуги А. Караманова – це імітаційні форми єдиного розгортання, насичені стретними проведеннями, з генеральною кульмінацією в третій або в останній чверті композиції.

Композитор збагачує структуру поліфонічного жанру, використовуючи такий різновид, як фуга з хоралом. Триголосна фуга № 4 D-dur (як і шоста) не відповідає своєму жанровому прототипу – фузі на хорал, де принцип формоутворення трохи інший. По суті, це фуга з cantus firmus'ом, що розгортається самостійно й інтонаційно не розробляється у фузі.

Дана фуга містить два контрастних фактурно-тематичних пласта. Перший пласт – імітаційний (триголосна фуга), зі складною ритмічною організацією триголосної тканини. Це безперервний, нерозчленований цезурами потік ритмічного руху, з невпинною пульсацією шістнадцятими. Другий пласт (хорал) – мелодико-гармонічний. Контраст шарів підкреслюється рухливим характером фуги і строгістю, величністю хоралу, що розгортається в повільному темпі (як cantus firmus). Дві образні сфери асоціюються з швидкоплинністю життя та непідвладною часу вічністю.

Тема фуги будується хроматично (a-gis-g-fis-f-e-es-d), але звуки слідують не лінійно, а врозбивку, у діапазоні більше двох октав. У цьому проявляється просторова гра, виникає стереофонічність звучання.

Всі контрапунктичні голоси та інтермедії тематичні, вони будуються на інтонаціях і мотивах теми.

Фуга має риси тричастинної структури з нормативною експозицією. У середній частині підсилюються прийоми концертного письма: тут є великий регістровий розкид голосів (сягаючий діапазону п'яти октав), часті перехрещування, постійні мотивні імітації-переклики. Все це створює ілюзію звучання не триголосся, а щонайменше п'ятиголосся. Послідовна динамізація поліфонічної тканини приводить до кульмінаційної зони з триголосною стретою.

Корективу в драматургію фуги вносить хорал. Його педальні звуки перетворюються в органний пункт: з 43 такту починається предиктовий розділ. Заключна частина (з т. 54) містить дві триголосні стрети (у другій використовується дзеркальне обернення теми). Тематична концентрація в стретах є вершиною процесу динамізації форми фуги (на 7 тактів – 6 проведень). Це друга і найбільш значна її кульмінація.

У фузі утворюються дві хвилі послідовного наростання, що досягають кульмінацій. Одним з найголовніших засобів цього процесу, крім інтенсивного поліфонічного розвитку

у фузі, є ритмічний контрапункт двох пластів фактури: періодичність акцентів, мірність пульсації хоралу і нерегулярність акцентики, перебої, метричні зрушення в голосах фуги. Основною ритмічною одиницею фуги є шістнадцята, а хоралу – половинна і четвертна.

Контраст пластів підсилюється також у результаті безперервності, безцезурності руху хоралу та дискретності тематизму фуги, фактура якої насичена восьмими і четвертними паузами. Разом з тим, хроматичний рух у хоралі ніби підсумовує в одну лінію регістрово розкидані звуки теми. В цілому, у фузі дуже яскраво виражені ознаки концертності.

У висновку ще раз відзначимо прийоми концертного письма у фугах А. Караманова, які оновлюють традиційний поліфонічний жанр: це блиск фортепіанної техніки, віртуозність, просторова гра, трактування голосів як оркестрових, широкий діапазон голосів, вільне голосоведення з перехрещуванням, охоплення крайніх регістрів, широкий діапазон й стрибки в темі (до двох октав), значне віддалення теми і відповіді (відповіді і протискладнення), різкі контрасти динаміки, колористичне трактування регістрових зон фортепіано, використання темброво-фонічних і сонорних ефектів.

Концертні фуги значно збагатили художній досвід А. Караманова, зіграли важливу роль у відточуванні композиторської майстерності. «Форма фуги допомогла мені перебороти зовнішній і внутрішній хаос, вона була для мене якимось строгим каркасом», – відзначав автор [6, с. 43].

Цикл «15 концертних фуг» зробив вагомий внесок у процес еволюції сучасної фуги в історію української поліфонії. Оновлення жанру здійснювалося на основі хроматичної тональності, нової концертності, відродження принципів добахівської поліфонії. Творчі пошуки А. Караманова в цьому напрямку були продовжені В. Бібіком, М. Скориком, О. Яковчуком та іншими сучасними майстрами мистецтва фуги.

---

1. Беседа Александра Соколова с Алемдаром Карамановым // Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба. – М.: Класика XXI, 2005. – С. 200–213.

2. Клочкова Е. Тема апокалипсиса в творчестве Альфреда Шнитке и Алемдара Караманова // Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба. – М.: Класика XXI, 2005. – С. 177–186.

3. Мірошниченко С. Поліфонічні цикли // Музика. – 1985. – № 5. – С. 5.

4. Подскочий М. Творчество Алемдара Караманова: опыт характеристики // Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба. – М.: Класика XXI, 2005. – С. 254–321.

5. Польдяева Е. Апокриф или послание? // Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба. – М.: Класика XXI, 2005. – С. 102–132.

6. Рахманова М. Музыка – проводник звучащего мира // Советская музыка. – 1985. – № 8. – С. 31.

7. Стадниченко В. Евангелие от Караманова // Алемдар Караманов. Музыка. Жизнь. Судьба. – М.: Класика XXI, 2005. – С. 144–152.