

УДК 78.071.1(477.75):781.4

Свиридова П.Б.

**СТРУКТУРНІ ЧИННИКИ
КОМПОЗИЦІЙНО-ДРАМАТУРГІЧНОЇ ЄДНОСТІ
В ЦИКЛІ «15 КОНЦЕРТНИХ ФУГ»
АЛЕМДАРА КАРАМАНОВА**

У статті досліджуються композиційні та драматургічні особливості одного з найцікавіших поліфонічних циклів вітчизняної музики другої половини ХХ століття. Крізь аналіз структури фуг та циклу загалом виявляються та розкриваються риси, завдяки яким твір можна (і потрібно) сприймати як єдиний цикл, з наскрізним ідейно-художнім змістом.

Ключові слова: поліфонія, фуга, імітація, тональність, А. Караманов.

Творчість видатного кримського композитора Алемдара Караманова привернула увагу музикознавців відносно недавно. Втім з кожним роком увага до композитора зростає, з'являються публікації та наукові праці, які поступово розкривають його творчий Всесвіт.

Про місце А. Караманова у контексті післявоєнного авангарду досить влучно висловився Антон Ровнер. Музикознавець зазначає: «Продовжуючи розвивати пізньоромантичну тенденцію в музиці, він знаходиться поза своїм часом. Тим самим він створює власний часовий контекст та ставить під сумнів гегемонію тих чи інших тенденцій у галузі музики, доводячи, що митець сам має створювати власну тенденцію»¹.

Композитор писав твори для багатьох інструментів та складів. Не останнє місце займають його фортепіанні твори. Більшість з них відноситься до раннього творчого періоду, зокрема цикл «15 концертних фуг», написаний композитором у 1964 році. У контексті творчості композитора він посідає важливе місце. На той час А. Караманов досить активно експериментував та прагнув знайти нові підходи у традиційних жанрах та формах. До певної міри цикл «15 концертних фуг» можна вважати поворотним моментом в еволюції композиторської творчості.

Пошуки власного стилю, власного звучання, врешті-решт, створення власного контексту виглядають показовими у цьому циклі. У ньому авангардні техніки (зокрема алеаторика та сонористика) переплітаються з неокласичними тенденціями та традиційними поліфонічними прийомами. При цьому композитор уникає відвертих експериментів на кшталт необмеженої алеаторики та препарованого фортепіано й залишається у руслі традиційної неокласичної образності, з лірикою, скерцозністю та медитатив-

¹ Ровнер А. Уникальный творческий путь Алемдара Караманова / А. Ровнер// Музыка. Жизнь. Судьба. – М., 2005. – С. 192.

ністю. Цикл є тональним. У використанні авангардної техніки автор виходить з драматургічної доцільності.

Цикл відрізняється внутрішньою композиційно-драматургічною єдністю. Її можна прослідкувати як на рівні образного спектру, так і на рівні суто поліфонічних засобів розвитку тематизму. Композитор звертається до достатньо типових образних сфер. Лірико-медитативний стан змінюється гострим скерцо, яке, у свою чергу, переходить у хорал. Їх контрастне співставлення є одним з механізмів досягнення внутрішньої єдності циклу.

Інші фактори єдності можна прослідкувати на рівні тональної концепції циклу. С. Постовойтова зазначає: «Цикл, що розглядається, знаходиться на межі між двома історичними моделями: ДТК та Мистецтвом фуґи. Від першої моделі запозичена логіка розгортання тональної системи <...>. Від другої <...> спирається на єдиний інтонаційний комплекс»¹. Втім, порівняно з ДТК Й.С. Баха, що складається з 24 прелюдій і фуґ у кожному томі, в циклі А. Караманова, що складається з 15 фуґ, використано менше тональностей і навряд чи можна говорити про певний бахівський підтекст у такій тональній логіці. Вочевидь, у виборі тональностей композитор виходив з поставлених драматургічних завдань.

У фуґах традиційні поліфонічні прийоми (імітація, інверсія, канон тощо) використовуються наряду з характерними для музики середини ХХ століття авангардними техніками.

У поєднанні з джазовим характером музики формуються достатньо гротескні та скерцозні образи. Вони обумовлюють енергійність та масштабність розвитку, і стає зрозумілим, чому ці фуґи названі «концертними».

У поєднанні з авангардними техніками (у першу чергу з алеаторикою та сонористикою) формуються поглиблені та медитативні образи, які, втім, не менш масштабні та концертні як за задумом, так і за його втіленням. До першої тенденції можна віднести фуґи № 1, 3, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 15; до другої – усі решта.

Розглянемо поліфонічні особливості кожної з тенденцій на прикладі першої та шостої фуґ.

У **першій фузі** поліфонічна організація заснована на квартових та тритонових імітаціях теми. Вона складається з двох елементів, об'єднаних ідеєю ритмічної пульсації на одному тоні. У початковому проведенні таким є тон *c*, у другому – тон *g*, у третьому – тони *es* та *a*. Цікаво, що вже у третьому проведенні теми (7–8 такти) порушується її інтервальна побудова. На додаток до октав з'являються стрибки на тритон.

¹ Постовойтова С. «Пятнадцать концертных фуґ» А. Караманова: особенности современного полифонического цикла / С. Постовойтова // Київське музикознавство: зб. статей. – К., 2010. – Вип. 31. – С. 218.

Приклад 1. А. Караманов. «15 концертних фуг». Фуга №1



Таким чином, вже в експозиційному розділі відбувається певна деформація теми.

У розвиваючій частині, що починається з 14-го такту, композитор користується прийомом вичленування обох мотивів та їхнього проведення у різноманітних ладотональних та фактурних конфігураціях. І в таких відношеннях сповна розкривається синкопована природа теми. Усе звучання – це дискретне (тобто уривчасте) співвідношення тонів та пауз. Загалом, композитор досягає квазіджазового звучання та реалізації гротескно-скерцозної образної лінії циклу.

Кульмінація фуги припадає на 25–27 такти, коли тема та її інверсія проводяться в стрету. Композитор і тут порушує інтервальну побудову теми: стрибки відбуваються не на октаву, а на малу нону. Нотки дисонантності, закладені в характері звучання, розкриваються сповна, що вносить свій штрих до скерцозного образу фуги. З цього моменту починається заключна фаза розвитку, в якій констатуємо значне ущільнення фактури. При цьому звучання залишається ладово нестійким та таким, що реалізує нотки скерцо. Розвиток призводить до яскравої та ефектної кінцівки, в якій заявлений *C-dur* повертається.

Тож, резюмуючи, можна казати, що поліфонічний компонент першої фуги представлений у наступному:

- синкопована природа теми;
- вільність при кожному її проведенні, інтервальні трансформації вже у експозиційній фазі;
- наявність інверсій, канонічних імітацій та канонів як засобів композиційного структуротворення.

У наведених прикладах розкривається роль поліфонічної техніки в організації цілісного композиційного простору першої фуги. Вона (*організа-*

ція – С.П.) спрямована на формування гротескного образу з джазовими нотками.

Прикладом іншої образної тенденції є поєднання традиційних поліфонічних та авангардних засобів. Показовою у цьому аспекті можна вважати **шосту фугу**. У ній композитор переосмислює і сам принцип фуги, трактуючи його більш глобально. Так, вона є лише окремим пластом п'єси, який вступає у контрапунктичне співвідношення з іншим пластом – хоралом. За рахунок цього виникає поліфонія пластів, жанрів та, як наслідок, поліфонія сенсів, в якій створюється складний та поглиблений образ фуги.

Структура фуги виглядає доволі класичною – їй властива характерна для жанру трифазність розвитку (експозиційна, розвиваюча та заключна частини). Також традиційною виглядає й побудова теми, в якій можна виділити три елементи:

- перший – речитативний;
- другий – ритмічно імпровізаційний;
- третій – алеаторичний.

З останнім елементом композитор експериментує, роблячи абсолютно довільне в плані ритміки трельовання.

Завдяки цьому всередині теми вибудовується драматургічний рух у бік поступового розсосередження чітко вираженого метроритмічного начала першого елемента, у ритмічно довільний – третій.

Зв'язуючою ланкою для такої деконструкції є другий елемент, що побудований на пасажах тріольних арпеджіо. У ньому відбувається своєрідне розмивання ритміки та розсосередження музичного часу фуги. Ця трансформація відбувається дуже непомітно і є майже наскрізною; її передача є ключовим завданням для виконавця.

На проведенні теми нашаровується хоральний пласт, що має рельєфно її відтінити.

Приклад 2. А. Караманов. «15 концертних фуг». Фуга №6.

Відповідь у фузі є реальною, тобто зі збереженням інтерваліки всередині теми. У найкращих класичних традиціях – до неї побудоване утримане протискладнення, а сама відповідь будується у квінтовому співвідношенні до теми.

Класичними виглядають структура й обсяг експозиційної фази – перші 18 тактів, з чотирма проведеннями теми. У поєднанні з органом пластом формується паралельне викладення ліній та поліфонія жанрів й образів.

Композиція розвиваючої частини, обсяг якої – 25 тактів, побудована здебільшого на другому та третьому елементах теми. Вони виокремлюються та піддаються засобам поліфонічної трансформації на кшталт канонічної секвенції. Але специфіка вертикалі може бути такою, що у звучанні верхнього пласту утворюються кластери й на них нашаровується органа лінія.

Кульмінація припадає на кінець твору. Їй передують послідовне проведення теми по черзі в обох голосах. Загальний вектор розвитку – висхідний. Тема немовби переходить у вищий вимір, в якому відбувається її поступове розрідження. Про це свідчить закріплення алеаторичного елемента, який повторюється багато разів.

Іншим й, можливо, більш цікавим засобом досягнення внутрішньої єдності циклу, можна вважати *реалізацію принципу тричастинності на рівні макроформи*. П'ятнадцять фуг можна розподілити на п'ять підциклів (по три фуги в кожному), які підпорядковуються різним формам втілення тричастинності. Зараз розглянемо детальніше характеристики кожного з них.

№1–3 - перший своєрідний підцикл, який об'єднує фуги за жанровим та фактурним принципом. Усі три відрізняються нестандартно ритмізованими темами. Так, у першій – це пульсація синкоп на тоні «с». У другій – це початок з паузи та наявність ритмічних переходів з тріолей на стандартні тривалості. У третій – змінний ритм. Єдність образно-сміслового змісту перших трьох фуг досягається не тільки за рахунок достатньо однопланових тем, але ще й за рахунок достатньо жвавих темпів та створення безперервного руху на рівні музичної фактури, що є найбільш безпосереднім втіленням концепції жанру «фуга».

№4–6 можна вважати другим підциклом, в якому об'єднання фуг продиктовано опорою на хоральну жанрову природу та певну тричастинність. Остання продиктована фактурним контрастом: №4 та №6 – поліпластові квазіорганні фуги, де відбуваються своєрідні змагання статики та монументальності, а середня, №5 – викладена у традиційній фактурі з більш камерним ліричним змістом. Єдність підкреслюється й близькістю темпів: *Allegretto, Andantino, Moderato assai* відповідно.

Показово, що у другому підциклі композитор достатньо широко розуміє принцип поліфонії. «Органні» фуги № 4 та № 6 відрізняються поліпластовістю на рівні жанрів – фуга поєднується з хоралом. У той же час, в

межах фуги, композитор формує достатньо типову імітаційну конструкцію, без ракоходу та інших складних засобів.

№7–9 - третій підцикл, який за образно-смісловим змістом близький до початкового, а за формою – на другий. Тут також можна вбачати втілення принципу тричастинності. Конкретно це виявляється у характері № 7 та № 9, які мають ліричний та, водночас, рухливий образ, а головною композиційною ідеєю є реалізація безперервного руху. У той же час № 8 відрізняється змінною метрикою за загальним характером, близьким до скерцозного.

№№ 10–12 відрізняються, перш за все, єдністю темпів (в усіх трьох випадках – *Allegretto*), а також спільними рисами як тем, так і роботи з ними. Основна драматургічна ідея також пов'язана з реалізацією безперервного руху, а на рівні підциклу також можна вбачати риси тричастинності, реалізовані на образно-тематичному рівні. У № 10 – тема відрізняється змінною метрикою та наявністю пауз (тобто дискретністю), у №11 тема викладена у високому регістрі та має підкреслене легатне звучання, у № 12 тема також має досить велику кількість пауз, змінну метрику; акцентами композитор підкреслює її скерцозність. Метричні особливості трьох тем підциклу на рівні поліфонічного голосоведення реалізують ідею безперервного руху та концепції фуги загалом.

У підциклі № 13–15 особливості контрасту на рівні темпів та жанрів також формують тричастинність. № 13 знову втілює безперервний рух, за рахунок темпу *Allegretto* та достатньо кантиленної теми у високому регістрі. №14 – *Grave* – монументальна органна імпровізація, де статика поєднується з мелізматичним рухом. Нарешті заключний № 15 викладений у тому ж темпі, що й № 13, але відрізняється більш скерцозним характером та дискретною темою зі змінною метрикою.

Таким чином, єдність у підциклах досягається за рахунок їхньої опори на тричастинність. Вона, у свою чергу, може складатися або з тотожних, або з контрастних елементів. Прикладом тотожності можуть бути перший та четвертий підцикли, в яких спостерігалась темпова та образна єдність. Прикладом контрастів є другий підцикл (рівень жанру та фактури), третій та п'ятий підцикли (контраст темпів, жанрів). Зазначена циклічна логіка може бути подібною до «Мистецтва фуги» Й. Баха, але реалізується зовсім інакшим чином – без репризності на глобальному циклічному рівні.

Отже, цикл «15 концертних фуг» виявляється поворотним, як з біографічної, так і зі стильової точки зору. Надалі, після 60-х років композитор переходить у релігійну сферу, де на нових композиційних, фактурних рівнях переосмислює традиційні жанри та форми. Поява циклу, таким чином, визначила результат такого переосмислення та характер подальшої творчої еволюції композитора. До того ж, можна говорити про важливий внесок у розвиток фортепіанних поліфонічних форм другої половини ХХ століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Васирук И. Художественно-содержательные особенности фуги в творчестве отечественных композиторов последней трети XX века / И. Васирук // автореф. дисс. <...> канд. искусствоведения. – 17.00.02. – «Музыкальное искусство». – Саратов, 2008. – 20 с.
2. Постовойтова С. «Пятнадцать концертных фуг» А. Караманова: особенности современного полифонического цикла / С. Постовойтова // Київське музикознавство: зб. статей. – К., 2010. – Вип. 31. – С. 218.
3. Пясковський І. Поліфонія в українській музиці [навч. посібник] / І. Пясковський. – К., 2012. – 272 с.
4. Ровнер А. Уникальный творческий путь Алемдара Караманова / А. Ровнер // Музыка. Жизнь. Судьба. – М., 2005. – С. 192.
5. Соколов А. Введение в музыкальную композицию XX века [Учебник] / А. Соколов. – М.: ВЛАДОС, 2004. – 232 с.
6. Холопова В. Музыкальный тематизм / В. Холопова. – М.: Музыка, 1983. – 88 с.

REFERENCES

1. Vasiruk I. *Hudozhestvenno-soderzhatelnyie osobennosti fugi v tvorchestve otechestvennyih kompozitorov posledney treti XX veka* [Artistic and rich in content features of fugue are in work of Homeland composers of last one third of XX of century] / I. Vasiruk // avtoref. diss. <...> kand. iskusstvovedeniya. – 17.00.02. – «Muzyikalnoe iskusstvo». – Saratov, 2008. – 20 p.
2. Postovoytova S. «Pyatnadsat kontsertnyih fug» A. Karamanova: osobennosti sovremennogo polifonicheskogo tsikla [«Fifteen concerto fugues» by Alemdar Karamanov: features of modern polyphonic cycle] / S. Postovoytova // *KiYivske muzikoznavstvo: zb. statey.* – K., 2010. – Vip. 31. – P. 218.
3. Pjaskovsjkyj I. *Polifonija v ukrajinsjkiy muzycki* [navch. posibnyk] [Polyphony in Ukrainian music [train aid]] / I. Pjaskovsjkyj. – K., 2012. – 272 p.
4. Rovner A. *Unikalnyiy tvorcheskiiy put Alemdara Karamanova* [Unique creative way of Alemdar Karamanov] / A. Rovner // *Muzyika. Zhizn. Sudba.* – M., 2005. – P. 192.
5. Sokolov A. *Vvedenie v muzyikalnuyu kompozitsiyu HH veka* [Uchebnik] [Introduction to musical composition of XX century [Textbook]] / A. Sokolov. – M.: VLADOS, 2004. – 232 p.
6. Holopova V. *Muzyikalnyiy tematizm* [Musical thematism] / V. Holopova. – M.: Muzyika, 1983. – 88 p.

Свиридова П. Структурообразующие факторы композиционно-драматургического единства в цикле «15 концертных фуг» Алемдара Караманова. В статье исследуются композиционные и драматургические особенности одного из наиболее интересных полифонических циклов в отечественной музыке второй половины XX столетия. Сквозь анализ структуры фуг и цикла в целом выявляются и раскрываются черты, за счет которых опус можно (и нужно) воспринимать как единый цикл, со сквозным идейно-художественным содержанием.

Ключевые слова: полифония, фуга, имитация, тональность, А. Караманов.

Svyrydova P. The structural factors of the compositional and dramaturgical unions in the «15 concerto fugues» by Alemdar Karamanov. The article covers the compositional and dramaturgical peculiarities of one of the most interesting polyphonic cycles in the national music in the second half of XX century. By analyzing the structure of fugues and the cycle as a whole, the features have been revealed, thanks to which the opus could be (and must be) considered as one integral cycle with its penetrating, ideological, artistic content.

Key words: polyphony, fugue, imitation, tonality, A. Karamanov.

УДК 78.441; 78.27

Єфіменко М.С.

СПЕЦИФІКА ВИКОНАВСЬКОГО ЗВУКОУТВОРЕННЯ У «SONATA QUAZI UNA FANTASIA» О. КОЗАРЕНКА (НА ПРИКЛАДІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ Л. ШУТКО ТА АВТОРА)

Розглянуті проблеми інтерпретації «Sonata quazi una fantasia» для скрипки і фортепіано О. Козаренка. Проаналізовано специфіку композиторського прочитання жанру (співвідношення типового-індивідуального), жанрового синтезу (співвідношення рис сонати та фантазії), формотворення (лейтінтонаційність, подвійність структурного рішення) та виконання творчим дуєтом Л. Шутко та автора. Підкреслено пошуковість композиторського відтворення сучасного національного інструментального образу світу. Визначено ключову звукову ідею (напруга) та виявлено її як на рівні інтонаційної фабули, так і на рівні виконавського звукотворення.

Ключові слова: соната, фантазія, інтерпретація, лейтінтонація, музичний образ, виконавське звукотворення.

Актуальність теми статті полягає в тому, що значна частина творчого доробку О. Козаренка в жанрі камерно-інструментальної музики є малодослідженою. Зокрема, його «Sonata quazi una fantasia» для скрипки та фортепіано і досі залишається загадкою як для слухачів, так і для виконавців.

Мета статті – виявити специфіку виконавського звукотворення як смислову константу інтерпретації «Sonata quazi una fantasia» (1997). Як приклад проаналізовано виконання твору творчим дуєтом Л. Шутко–О. Козаренко, який вважаємо інваріантним.

Твори Олександра Козаренка – вагома складова частина сучасної української музичної спадщини. Жанрова палітра композицій різноманітна – опера, кантата, балет, хорові твори, театральна музика (понад 50 вистав), але саме інструментальна творчість є ліричним центром, який відображає почуття та емоції композитора. Цей ліричний центр, ця лірика буває різна. Як зауважує Н. Швець-Савицька, «...лірика часом є буффонно-скерцозна, часом – позірно ностальгійна, але завжди «антипсихологічна» й аж ніяк не