

Крипак О.Л.

преподаватель кафедры специального фортепиано Симферопольского факультета Донецкой государственной академии им. С.С.Прокофьева

ВТОРОЙ КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ А.КАРАМАНОВА: ПРЕТВОРЕНИЕ ПРИНЦИПОВ КОНФЛИКТНОЙ ДРАМАТУРГИИ

Аннотация. Рассмотрены особенности претворения принципов конфликтной драматургии в концертно-фортепианном творчестве А.Караманова, выявлены их проявления на уровне тематизма, композиционной формы и фактуры, охарактеризованы основные задачи, стоящие перед интерпретаторами Концерта.

Ключевые слова: конфликтная драматургия, концерт-симфония, темы-антиподы, концертно-фортепианная фактура.

Анотація. Крипак О.Л. Другий концерт для фортепіано з оркестром А.Караманова: відтворення принципів конфліктної драматургії. В статті розглянуто особливості відтворення принципів конфліктної драматургії у концертно-фортепіанній творчості А.Караманова, виявлено їхні прояви на рівні тематизму, композиційної форми і фактури, охарактеризовано основні завдання, що стоять перед інтерпретаторами Концерта.

Ключові слова: конфліктна драматургія, концерт-симфонія, теми-антиподи, концертно-фортепіанна фактура.

Annotation. Kripak O. *The Second Pianoforte Concert with Orchestra by Alemdar Karamanov: conversion of conflict drama's principles.* In this article are considered the of conversion of conflict drama's principles in the pianoforte concert creative works of A.Karamanov, are revealed the displays on the level of themes, compositional form and the manner of execution, are characterized the main tasks for the concert interpreters.

Key words: conflict drama, symphony concert, themes-antipodes, pianoforte concert manner of execution.

Целью данной статьи является целостный анализ Второго фортепианного концерта А.Караманова. Из поставленной цели вытекает основная исследовательская задача – охарактеризовать художественно-стилевую концепцию произведения как основу для его исполнительских претворений.

Постановка проблемы. Второй концерт, созданный в 1961 г., относится к периоду, называемому самим А.Карамановым «классическим» (или «классицистским»). Композитор четко указывает на то, что «музыка этого времени носит на себе отпечаток стилизации под венскую классику» [2, с.200]. Понятие «стилизация» здесь условно и не относится непосредственно к языковой стилистике, средствам формы. Речь идет о классицистском мироощущении, концепции антитетического контраста-единства [11], сложившейся в окончательном варианте в творчестве венских классиков.

Результаты исследований. Второй концерт демонстрирует («стилизует») классицистский метод организации материала в форме – принцип конфликтной драматургии, апробируемый композитором в процессе «поиска своего пути» (Ал.Шнитке [8]) в концертно-фортепианном стиле. В отличие от Первого «Юношеского» концерта, где преобладало сюитно-игровое начало, а сонатность выступала как конструктивная схема, одночастный Второй концерт полностью воспроизводит сонатно-симфоническую модель на содержательном уровне. Его замысел отличается серьезностью и глубиной драматургической концепции, близкой по духу Д.Шостаковичу. Речь идет не о прямых языковых влияниях, которые в данном сочинении также имеются, а об идее Концерта, содержащей противопоставления образов рока («зла») и светлой лирики.

Все это воплощено в компактной и динамичной форме Концерта, более всего близкой первой части классицистской симфонии. Концерт-симфония, типичный для творчества Д.Шостаковича и С.Прокофьева, у А.Караманова решен в духе поэмы-рапсодии, прообразом которой можно считать «Рапсодию на тему Паганини» ор. 43 С.Рахманинова. Рахманиновский стиль ощущается в Концерте не только в области инструментального осуществления (приемы фактурного изложения), но и в темах-образах. Среди них – и тема «Dies irae», которая у обоих композиторов возникает как один из источников оригинального тематического комплекса, но не цитируется «напрямую». В Концерте есть и прямая цитата – мотив-монограмма *D-ES-C-H*, указывающая на другой источник стилового влияния – симфоническую драматургию Д.Шостаковича. От этого источника исходит не только выбор «вечной темы» – «противопоставление мира человеческих чувств теме рока» (И.Кошечева – [4, с. 17]), но и принципы композиционного решения.

В музыке Концерта ощутима высокая степень эмоциональной экспрессии, нагнетание которой планомерно осуществляется от начальных тактов музыки до каденции солиста и коды-кульминации. В целом в композиции Концерта выделяются четыре раздела: небольшое вступление, переходящее в изложение главной партии; раздел побочной партии (*Tempo di valse*); эпизод, основанный на новой теме, помещенный на месте разработки и совмещающий их функции (здесь использована тема-монограмма Д.Шостаковича, сближаемая и сопоставляемая с мотивом «Dies irae»); ка-

Надійшла до редакції 17.03.2012

Крипак О.Л.

преподаватель кафедры специального фортепиано Симферопольского факультета Донецкой государственной академии им. С.С.Прокофьева

ВТОРОЙ КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ А.КАРАМАНОВА: ПРЕТВОРЕНИЕ ПРИНЦИПОВ КОНФЛИКТНОЙ ДРАМАТУРГИИ

Аннотация. Рассмотрены особенности претворения принципов конфликтной драматургии в концертно-фортепианном творчестве А.Караманова, выявлены их проявления на уровне тематизма, композиционной формы и фактуры, охарактеризованы основные задачи, стоящие перед интерпретаторами Концерта.

Ключевые слова: конфликтная драматургия, концерт-симфония, темы-антиподы, концертно-фортепианная фактура.

Анотація. Крипак О.Л. Другий концерт для фортепіано з оркестром А.Караманова: відтворення принципів конфліктної драматургії. В статті розглянуто особливості відтворення принципів конфліктної драматургії у концертно-фортепіанній творчості А.Караманова, виявлено їхні прояви на рівні тематизму, композиційної форми і фактури, охарактеризовано основні завдання, що стоять перед інтерпретаторами Концерта.

Ключові слова: конфліктна драматургія, концерт-симфонія, теми-антиподи, концертно-фортепіанна фактура.

Annotation. Kripak O. *The Second Pianoforte Concert with Orchestra by Alemdar Karamanov: conversion of conflict drama's principles.* In this article are considered the of conversion of conflict drama's principles in the pianoforte concert creative works of A.Karamanov, are revealed the displays on the level of themes, compositional form and the manner of execution, are characterized the main tasks for the concert interpreters.

Key words: conflict drama, symphony concert, themes-antipodes, pianoforte concert manner of execution.

Целью данной статьи является целостный анализ Второго фортепианного концерта А.Караманова. Из поставленной цели вытекает основная исследовательская задача – охарактеризовать художественно-стилевую концепцию произведения как основу для его исполнительских претворений.

Постановка проблемы. Второй концерт, созданный в 1961 г., относится к периоду, называемому самим А.Карамановым «классическим» (или «классицистским»). Композитор четко указывает на то, что «музыка этого времени носит на себе отпечаток стилизации под венскую классику» [2, с.200]. Понятие «стилизация» здесь условно и не относится непосредственно к языковой стилистике, средствам формы. Речь идет о классицистском мироощущении, концепции антитетического контраста-единства [11], сложившейся в окончательном варианте в творчестве венских классиков.

Результаты исследований. Второй концерт демонстрирует («стилизует») классицистский метод организации материала в форме – принцип конфликтной драматургии, апробируемый композитором в процессе «поиска своего пути» (Ал.Шнитке [8]) в концертно-фортепианном стиле. В отличие от Первого «Юношеского» концерта, где преобладало сюитно-игровое начало, а сонатность выступала как структурная схема, одночастный Второй концерт полностью воспроизводит сонатно-симфоническую модель на содержательном уровне. Его замысел отличается серьезностью и глубиной драматургической концепции, близкой по духу Д.Шостаковичу. Речь идет не о прямых языковых влияниях, которые в данном сочинении также имеются, а об идее Концерта, содержащей противопоставления образов рока («зла») и светлой лирики.

Все это воплощено в компактной и динамичной форме Концерта, более всего близкой первой части классицистской симфонии. Концерт-симфония, типичный для творчества Д.Шостаковича и С.Прокофьева, у А.Караманова решен в духе поэмы-рапсодии, прообразом которой можно считать «Рапсодию на тему Паганини» ор. 43 С.Рахманинова. Рахманиновский стиль ощущается в Концерте не только в области инструментального осуществления (приемы фактурного изложения), но и в темах-образах. Среди них – и тема «Dies irae», которая у обоих композиторов возникает как один из источников оригинального тематического комплекса, но не цитируется «напрямую». В Концерте есть и прямая цитата – мотив-монограмма *D-ES-C-H*, указывающая на другой источник стилового влияния – симфоническую драматургию Д.Шостаковича. От этого источника исходит не только выбор «вечной темы» – «противопоставление мира человеческих чувств теме рока» (И.Кошечева – [4, с. 17]), но и принципы композиционного решения.

В музыке Концерта ощутима высокая степень эмоциональной экспрессии, нагнетание которой планомерно осуществляется от начальных тактов музыки до каденции солиста и коды-кульминации. В целом в композиции Концерта выделяются четыре раздела: небольшое вступление, переходящее в изложение главной партии; раздел побочной партии (*Tempo di valse*); эпизод, основанный на новой теме, помещенный на месте разработки и совмещающий их функции (здесь использована тема-монограмма Д.Шостаковича, сближаемая и сопоставляемая с мотивом «Dies irae»); ка-

Надійшла до редакції 17.03.2012

денция солиста, обобщающая тематический материал контрастных тем экспозиции и эпизода; реприза с «пропущенной» главной партией, переходящая в коду через еще одну небольшую сольную каденцию.

В языке и форме Концерта «угадывается множество влияний»: «это музыка С.В.Рахманинова (в том числе и использование темы «Dies irae»), П.И.Чайковского (образная сфера), фортепианные сочинения А.Н.Скрябина, К.Дебюсси, Дж.Гершвина (мажоро-минорные напластования политонального плана), также светлая вальсовая киномузыка 50-х годов (побочная партия), музыки С.С.Прокофьева (принцип кинематографической кадровости)» [там же].

Совмещение влияний осуществляется в типично карамановской импровизационной манере изложения материала, при которой избираемая модель по принципу стилистической модуляции незаметно переходит в другую. Например, восходящее секвенцирование в духе П.Чайковского в развитии материала главной партии сменяется колористикой связующего раздела в манере, близкой импрессионистическому письму К.Дебюсси с вкраплениями джазовых блок-аккордов Дж.Гершвина, после чего по принципу кинематографической монтажности вводится песенно-лирическая и откровенно-салонная (по крайней мере, в экспонировании) тема побочной партии. Ее изложение далее осуществляется вариантно-фактурным путем (аккордовая импровизация), свойственным рахманиновскому фортепианному письму. Эпизод-разработка по стилистике близок Д.Шостаковичу, а каденция солиста демонстрирует импровизационно-вариационную фортепианную технику самого А.Караманова, найденную еще в Первом концерте.

Образно-смысловые вехи в композиционной форме и драматургии Концерта раскрываются через фактурно-тематические процессы. Начинается Концерт небольшим вступлением, в котором сосредоточены, конспективно изложены его основные тематические и фактурные элементы. Показателен в этом плане уже первый аккорд оркестра, содержащий интервальный комплекс микромотивов, положенных в основу мелодических образований – тем сонатного *allegro* (т.т. 1-2 партитуры).^{*} По структуре это – мажорное трезвучие с секстой на квинтовом тоне в басу, являющееся одновременно и тоникой *B-dur*'а – основной тональности Концерта, и его доминантой. В ответ на тремолирующий аккорд низких струнных вступают первые и вторые скрипки в октаву, экспонирующие начальную фразу темы главной партии (т.т.2-4 партитуры). Начавшееся экспонирование темы антифонно прерывается солирующим фортепиано, где конспективно представлены фигурационный вариант фактуры эпизода в разработке (т.т. 5-6 партитуры) и основная фактурная ячейка каденции (т.т. 7-8), что обозначает данный раздел как вступление ко всей форме Концерта.

Оба элемента далее совмещаются по вертикали и переходят в каденционный пассаж с завершением на фермате в партии солиста, после чего вступает собственно тема главной партии (ц.1 партитуры, авторские ремарки *dolce, quasi legato*). Существенно, что вступление содержит явные признаки концерт-

ности – антифонное сопоставление оркестра и солирующего фортепиано, выполняя функцию жанрово-обозначающего знака, «пролога» к предстоящему действию. Вступление представлено и в Первом концерте, но трактовалось оно там в ином плане – как ««заигрывание» солиста с оркестром» (Ал.Шнитке [8]) и являлась вступлением к главной партии.

Здесь вступление выполняет иную функцию и отражает через фактурный контраст драматургический конфликт между диатоникой темы рока (ее олицетворяет первый аккорд оркестра) и эмоциональными откликами на эту тему в материале возникающей после этого микрокаденции солиста. Подобные вступления-эпиграфы характерны для принципа темообразования, который сам А.Караманов называет «монопопевочность»: «какая-то одна попевка проходит сквозь огромную симфонию, обрастая различными модификациями, все темы строго выходят из нее» [3, с. 217]. На этой основе А.Караманов «видит форму наперед» в ее движении к «конечной цели» [1], строя симфоническую концепцию на основе вариантно-вариационных модификаций темы-монопопевки.

В данном Концерте композитор стремился воплотить идею драматургического конфликта, находящегося в диалектическом становлении. Развитие этого конфликта отличается импровизационной постепенностью, о чем свидетельствует начало изложения темы главной партии. Этому способствует подчеркнутая лапидарность и даже минимализм в изложении материала. Фортепианная партия представляет собой на протяжении 30-ти т. (от ц.1 до ц.9 партитуры) ритмически однородные фигурации в октаву, типичные для экспонирования тем в фортепианной фактуре С.Рахманинова (главная партия в первой части Третьего концерта, ряд вариаций в «Рапсодии на тему Паганини»). В оркестре на фоне этого движения даны краткие мотивы-реплики и аккорды, состоящие из их же звуков («тематическая гармония» [10]). Подчеркнутая эмоциональная нейтральность темы постепенно преодолевается за счет «уступчатого» восходящего движения к первой кульминации (ц.7 партитуры), где из материала темы-мелодии формируется фигурационный фон, составляющий далее основу фактурных преобразований.

От ц.10 партитуры начинается новая фаза движения и развития образа. В партии солиста фактура основывается на октавных репетициях шестнадцатыми в партиях обеих рук. В теме выделяются нисходящие терции, отсылающие восприятие к секвенции «Dies irae», проводимой в оркестре (ц.13 партитуры). Следующее за этим построение выполняет функцию связующей партии, перебрасывающей своеобразный мостик от механистически однообразной первой темы к ее драматургическому антиподу – «салонному» вальсу побочной (как и в Первом концерте) (ц.17-18 партитуры). При переходе непосредственно к разделу побочной партии фортепиано на протяжении 6-ти тактов солирует, «арочно» замыкая раздел-фазу формы, начатый со вступления (ц.20 партитуры).

В рамках одночастной поэмной формы функция раздела, состоящего из вступления, главной и связующей партий, двояка: будучи разделом монолитной формы, он одновременно несет в себе черты сонатного *allegro* как первой части классического сонатно-симфонического цикла. Драматический симфонизм,

^{*} Здесь и далее ссылки даны по нотному изданию: А.Караманов. Избранные произведения: Концерт №2 (для фортепиано с оркестром). – Симферополь, 2007. – 68 с.

взятый в данном Концерте А.Карамановым за основу, потребовал высокой степени концентрации экспрессии в рамках относительно небольшого масштаба экспонирования и развития тематического материала. В этом плане уже вступление характеризует тезисно («монопопевочно») тематизм в его последующем развертывании. В разделе главной партии осуществляется коренное преобразование темы, путь которого в образном плане – модуляция из «нейтральной» механистичности к кристаллизации образа «рока». Одновременно обнаруживается интонационный исток первой темы – секвенция «Dies irae», из секундовых интонаций которой вырастает лирический антипод этого образа – тема связующей партии у солиста. Экспонируемый здесь конфликт лишь намечен и в более масштабном выражении будет реализован в эпизоде, помещенном на месте разработки, выполняющем с точки зрения «сжатия» симфонического цикла в поэдную однозначность функцию, близкую «злым» скерцо у Д.Шостаковича (сходство подтверждается звучащей здесь темой-монограммой).

В разделе, предшествующем *Tempo di valse*, действует принцип волновой драматургии с достижением двух кульминационных точек, первая из которых приходится на партию солиста (один такт до ц.13), вторая – на партию оркестра (один такт до ц.15). Последующее развитие направлено к преобразованию материала в духе лирической интермедийности, что подчеркнуто возникающей здесь в оркестре интонацией из темы середины вальса. Материал этой темы выводится непосредственно из темы главной партии путем вычленения из нее секундовых интонаций и ритмического преобразования дуолей в триоли. Ритмическое преобразование служит средством тематического обновления моно-интонационного комплекса Концерта и позволяет объединять внешне контрастные темы-образы (мелодический контур темы меняется, а ритм является производным от предыдущего материала). Аналогичную функцию выполняют и фактурные средства – взаимопереходы рельефа и фона. В данном Концерте группа из четырех восьмых в теме главной партии преобразуется в гармоническую фигурацию гомофонной фактуры второй темы «вальса» (ц.23 партитуры).

Несмотря на обнаруживаемые в разделе главной партии перспективные тематические и фактурные связи с последующим материалом, «вальс» побочной партии возникает достаточно неожиданно, что позволяет провести аналогию с «кинематографической кадровостью» [4] в музыке С.Прокофьева. Первая тема «вальса» проводится в оркестре в четко обозначенной тональности D-dur, образующей больше-терцовое соотношение с B-dur'ом темы главной партии. Одновременно, D-dur – доминанта g-moll'я – второго тонального центра комплексной тоники темы главной партии, образованной путем мажоро-минорного напластования, характерно для карамановских вертикалей. Это обеспечивает скрытое тонально-гармоническое «классицистское» равновесие в данном сонатном allegro. Проводимая в оркестре 16-ти тактовая тема (ц.ц.21-22 партитуры) построена на обороте восходящего хода из темы главной партии с той лишь разницей, что в первом случае очерчивается нонаккорд, а во втором – септаккорд тоники.

Интонационность бытового вальса в драматургии Концерта олицетворяет жанрово-объективное

начало, выступающее в качестве лирического антипода inferнальным темам «зла» (прием, типичный для Д.Шостаковича). С ц.23 в изложение материала побочной партии включается фортепиано с относительно новым тематическим материалом, являющимся «сольным ответом» и, одновременно, продолжением лирической темы вальса, изложенной ранее в оркестре. В основе здесь – нисходящая секундовая трехзвучная «монопопевка» – интонация ламентозно-романсового типа. На основе секвенцирования и фактурных обновлений в изложении этой микротемы строится достаточно большой раздел формы, экстатически устремленный к кульминациям. «Вальсовость» постепенно сменяется «ноктюрновостью» (образец – 1ч. «Ноктюрн» Первого скрипичного концерта Д.Шостаковича), о чем свидетельствует гомофонная фактура типа «мелодия-аккомпанемент» в фортепианной партии, сопровождаемая подголосками оркестра. Достижение динамической вершины в секвентном развитии мелодии, как и ранее, в теме главной партии, отмечается возникновением фортепианных микрокаденций, отсылающих к фактуре «звуковых россыпей» [6] в шопеновских ноктюрах.

В строении раздела побочной партии обнаруживается репризная трехчастность (как у П.Чайковского), сочетаемая с оркестрово-симфоническими волновыми нарастаниями-спадами. С ц.27 партитуры начинается «средний» раздел этой формы, в котором мелодико-тематический материал возвращен в оркестр, а фортепиано получает возможность фигуративной импровизации (ц.ц.27-30 партитуры), приводящей к мощной кульминации. Последняя (по принципу кинематографического «наплыва») приходится на момент вступления динамической репризы существенно преобразованной первой темы «вальса», данной на *fff* в аккордовом tutti солиста и оркестра (*a tempo*, ц.31 партитуры). В туттийной фактуре кульминационных зон как в данном Концерте, так и в предыдущем Первом, действует типично карамановский прием «смещения»: кульминационные вершины достигаются одновременно, что придает изложению особую динамичность и устремленность. При этом соблюдается классический принцип превышения предыдущей кульминации последующей, что наглядно демонстрируется в среднем разделе репризы «вальса».

Вконцертно-фортепианном письме А.Караманова подходы к кульминациям и «выходы» из них (спады) почти всегда связаны с фортепианной каденционностью. И в данном случае массивные вертикали (в первых тактах двухтактных фраз в ц.32 вертикали у фортепиано состоят из 10 звуков; в оркестре их поддерживает взятый на педали «гипертональный» нонаккорд) сменяются каденционными пассажами фортепиано на фоне оркестровых педалей (авторская ремарка *dim. poco a poco*, ц.33 партитуры). Данная фактура замыкает изложение «лирической части» формы Концерта.

Следующий за этим раздел представляет собой разработку с эпизодом внутри нее. Введение нового тематического материала в одночастной поэменной форме обеспечивает ее скрытую цикличность и контрастность разделов. При этом эпизоды, возникающие в рамках разработки сонатного allegro, по жанровым признакам у А.Караманова относятся чаще всего к

скерцо и основаны на моторике, ударности, ритмической обостренности. Подобный эпизод присутствовал и в сюитно-игровом Первом концерте, но содержал иную семантику, контрастируя своей легкостью и «ажурностью» фактуры и оркестровки следующему за ним «трагическому» *Andante* сольной каденции. В конфликтно-драматическом Втором концерте «разработка с эпизодом внутри» служит эпицентром столкновения противоборствующих сил – эмоционально окрашенной патетической лирики и механистической, неумолимой в своем однообразном движении интонационной сферы, связанной с образами зла и насилия.

Начало разработки (ц.34 партитуры) в Концерте поручено оркестру и традиционно для классической сонатно-концертной формы: в низких регистрах струнных и меди дан фрагмент из только что прозвучавшей темы побочной партии. Ее материал нарочито искажен: оркестр как бы передразнивает, пародирует вальсовые интонации, в гармонизации преобладают аккорды с тритонами и большими септимами. Перегармонизация лирической темы означает начало формирования на ее основе семантического «двойника» – темы-антипода. Со следующей цифры партитуры (ц.35) на *pp* в оркестре начинается эпизод *Allegretto ben ritmico*. Вначале его материал продолжает линию фрагмента из темы побочной партии (пять тактов), но уже с ц.36 становится очевидной его самостоятельная тематическая функция. Тема модифицируется фактурно, гармонически и ритмически: изложение становится гетерофонным («лента» параллельными квинтами, а затем квинтнокордами); вертикальные наслоения (полиаккордика и политональность) в сочетании с однообразным ритмом в размере 9/8 звучат гулко и напряженно.

С ц.37 в оркестровой ткани выделяется остро ритмизованный мотив из двух шестнадцатых и восьмой на *staccato* у фаготов, играющий в дальнейшем роль ведущего тематического элемента в данном эпизоде. Развитие строится по восходящей путем чередования квинтовых дублировок голосов и нового мотива-формулы с достижением кульминации (*tutti*, *fff*, ц.44 партитуры). Здесь ощутима функция предыктовости, что позволяет рассмотреть данный оркестровый фрагмент в качестве тематически значимого вступления ко второму разделу-фазе формы Концерта, охватывающему разработку вместе с репризой. Если первый этап становления этой формы был преимущественно экспозиционным (разделы главной и побочной тем), то второй содержит драматургический акцент на конфликтной разработочности в движении к генеральной кульминации, имеющей в Концерте двойное местоположение – в пределах зоны разработки в *tutti* оркестра и солиста (1-я кульминация) и в сольной каденции, где солист подытоживает тематический материал, снова обнажая, а не разрешая внутренний конфликт (2-я кульминация).

Со вступлением фортепиано (2-й т. от ц.46 партитуры) материал эпизода приобретает дополнительную динамику за счет использования виртуозно-технических приемов в партии солиста. Фактура фортепианной партии впервые в данном Концерте становится трехслойной: верхний пласт в партии правой руки пианиста представлен гетерофонной «лентой»; в среднем пласте партии звучит выразительный контрапункт из секундовых интонаций («монопевка» из темы побочной партии); в партии левой руки (нижний пласт) дана до-

статочно сложная по аппликатурному решению гармоническая фигурация из звуков диссонантных вертикалей в пределах трех и более октав. С ц.48 представлен новый вариант («производное соединение») компонентов данной фактуры в виде вертикальной перестановки ее пластов, при которой фигурация совмещается с «лентой» в партии правой руки пианиста, а в партии левой руки развивается контрапункт-подголосок.

Вариантно-полифонические преобразования фактуры в партии солиста далее переходят в стадию мотивной разработочности. Изложение становится фрагментарным и секвентно устремляется к кульминации (ц.49 партитуры). В оркестре активизируется ритмоинтонация из двух шестнадцатых и восьмой, остигательно сопровождающая повторы нисходящих секундовых и терцовых ходов (взятых из «*Dies irae*») в фортепианной партии. «Тормозящий» ритм фигуры «две шестнадцатых-восьмая» проникает и в фортепианную фактуру, способствуя ее расслоению по регистрам и рисунку голосов (полиритмия, предвосхищающая *Largo* Третьего концерта). Стабилизация ткани, возвращение ее к исходному состоянию (даже с нарочитым упрощением) (2т. от ц.53) предвещает местную кульминацию (от ц.54), где секундовый мотив превращается в нону, а гармоническая фигурация дана в *tutti* оркестра и солиста на фоне органного пункта октавы с тритоном внутри на звуке «*h*» в басу (вводный тон к тонике «В» – основной тональности Концерта).

Из гармонической фигурации, смещаемой в верхний пласт общей оркестрово-фортепианной ткани, возникают фортепианные каденционные пассажи, что в концертно-фортепианном письме А.Караманова всегда свидетельствует о посткульминационном спаде (ц.ц.55-57 партитуры). От «разложенных» квартсептаккордов, звучащих на фоне басовых педалей квинтами (ц.58, *Allegro come I*, партия фортепиано) начинается своеобразная ложная реприза темы главной партии, которая узнается по моноритму из четырех восьмых. С 5-го т. ц.59 партитуры к ее проведению у фортепиано присоединяется мотив из двух шестнадцатых и восьмой у ударных и меди в оркестре. Звучность приобретает иступленно-драматический характер. От ц.63 (*tutti*, *fff*) начинаются резкие сдвиги в метрике (тактовый размер обозначен как $3/8+2/8+2/8+3/8+3/8$). В кульминационный момент на фоне гаммообразных пассажей струнных в оркестре вступает интонационный символ Концерта – тема-монограмма Д.Шостаковича, контрапунктирующая с ламентозными интонациями из тем главной партии и «*Dies irae*». С ц.78 устанавливается окончательный вертикальный вариант туттийного соединения этих мотивов, который в момент генеральной кульминации, (*ffff*, ц.81) буквально «обрушивается» сверху вниз по всему регистровому пространству партий солиста и оркестра.

После небольшой фортепианной микрокаденции (спад напряжения после кульминации) *atfassa* следует большая каденция солиста, имеющая в драматургии Концерта обобщающий смысл (*Cadensa, Allegro ma non troppo, ff*). Ее функция двояка: с одной стороны, она помещена на месте репризы главной партии сонатного *allegro* и должна компенсировать ее отсутствие в разработке, с другой стороны, каденция в моноинтонационной контрастно-вариантной форме Концерта призвана нести в себе концентрат всего его тематического мате-

риала. Кроме того, в рамках концертно-фортепианного стиля сольная каденция должна обобщать использованные в произведениях фактурно-гармонические формулы, определяющие отношение композитора к технике фортепианно письма и исполнительства.

Связь музыки каденции с темой главной партии Концерта достаточно очевидна, хотя в ней и представлен существенно модифицированный ее фактурный вариант. Мелодический комплекс темы «сжат» в вертикаль в виде квинттонаккордов (сдвоенные квинты в диапазоне ноты), из которых строятся пласты фактуры в партиях обеих рук пианиста практически от начала до конца каденции. В теме главной партии данная интервалика была представлена мелодически и экспонировалась еще во вступлении (мелодические опоры «g-d-a» и «f-c-g» – т.т.2-4 партии оркестра в самом начале Концерта). Квинттонаккорды путем обращения могут быть заменены квартсептаккордами, что и происходит во второй половине каденции, с началом ее движения к кульминации (т.т.30-35 от начала *Cadenza*).

Представлена в каденции и мелодическая «развертка» темы главной партии, где диатонические квинты и кварты заменены тритонами. Этот вариант в виде фигурации шестнадцатыми возникает в каденции сразу же после второй кульминации (45-й т.) и обозначает начало третьей фазы развития ее материала на пути ко второй генеральной кульминации формы Концерта (*ffff*, 5-й такт до ц.83 партитуры), приходящейся на окончание раздела. Третья («местная») кульминация в каденции по-особому динамична, поскольку она сдвинута «вправо» от точки золотого сечения и приходится на 42-44 т.т. 68-ми тактовой композиции. Это – апофеоз двух излюбленных типов карамановского фортепианного письма – «ажурных» арпеджио по звукам вертикалей и крупной гетерофонно-дублировочной техники.

Кроме вариантного и выборочного использования тематизма главной партии, каденция содержит и тематические элементы, взятые из других тем. Это – остиная фигурация с первоначальным секундовым ходом, представляющая собой ритмически «выпрямленный» вариант фигуры из двух шестнадцатых и восьмой в эпизоде разработки, с которой начинается каденция, а также мелодическая интонация из темы «вальса», от которой идет и основной трехдольный размер каденции. Генеральный конфликт в драматургии Концерта, создающий повышенную экспрессию в музыкальном материале каденции, связан с противопоставлением этих двух образов, объединяемых во многозвучной и масштабной по регистровому охвату фактурной вертикали. В партии левой руки пианиста господствует речитативный мотив-формула, олицетворяющий роковое начало, а в партии правой руки развивается мелодическая фигура «вальса». С 17-го т. ритмо-формула проникает и в партию правой руки, как бы подавляя энергию мелодического мотива. Это – начало движения ко второй кульминации в трехфазной по динамическому профилю звуковой конструкции каденции, в которой первая кульминация прихотилась на зону экспонирования тематического комплекса (13-й такт, квинттонаккорды в партиях обеих рук пианиста, *fff*).

В каденции resultируются и характерные для фортепианного письма А.Караманова фактурно-гармонические формулы, представленные и в каденции Первого концерта. Это, в частности, сдвоенные

квинты и кварты (квинттонаккорды и квартсептаккорды), идущие от традиций русской школы. С тритоновыми заменами они способны приобретать эффект колокольности, характеризующей общий звуковой облик каденции Второго концерта. Для карамановской фортепианной фактуры типично и «распластование» исходных монолитных структур в процессе изложения. Чаще всего дифференциация происходит в партии правой руки пианиста, а в партии левой руки сохраняется опорная пальцевая позиция. Примером такой фактуры к каденции Второго концерта может служить начавшаяся с 13-го т. октавная переборка в партии правой руки при сохранении позиционной стабильности в левой. Расслоение фактуры в партии правой руки представлено далее с 17-го т., где ритмоинтонация темы «рока» вторгается в «полетную» линию верхнего мелодического пласта.

Будучи пианистом-виртуозом и фортепианным импровизатором, А.Караманов учитывал необходимость удобства фактуры для исполнения. Как отмечает С.Мальцев, в импровизационных фортепианных фактурах «каждое движение одной руки как бы предвосхищает, подготавливает и облегчает движение другой» [7, с. 21]. Речь идет о труднейших видах фортепианной техники, например, о двойных скачках с одновременным быстрым переносом рук на разные участки клавиатуры, где «малейшая несинхронность <...> делает их легко выполнимыми» [там же]. В фортепианной фактуре концертов А.Караманова, в частности, в каденции Второго концерта, действует принцип позиционных смен, помогающий исполнителю «понять движение «слышащих рук» автора, на импровизировавшего в свое время эти фактуры» [там же, с. 22]. Этот принцип С.Мальцев определяет как «спонтанное координирующее предвосхищение скачка в одной руке контактом с клавиатурой посредством сохранения подвижной или неподвижной позиции – в другой» [там же]. В каденции Второго концерта фактура имеет явно выраженную импровизационную природу, а, следовательно, должна содержать такую координацию. Ее обнаружение – специальная задача исполнителя: ведь «если в момент импровизации руки виртуоза с легкостью «порхают» над клавиатурой, спонтанно находя все новые и новые фактурные варианты, пригодные для осуществления слухового замысла, то после того как «гибкая лава» пианистических движений застывает в «грубом камне» нотного текста вскрыть эти исходные движения оказывается подчас непросто: для этого требуется специальный пианистический позиционный анализ» [там же].

После стабильного в позиционно-фактурном отношении четырехтакта с авторской ремаркой *feroce* (*sub. ff*, 4/4, т.т.56-59 каденции) фактура с 60-го т. позиционно расслаивается с соблюдением асинхронного принципа координации рук: стабильна (опорна) здесь партия левой руки пианиста, позволяющая правой совершить взлет («вспорхнуть») в пределах нескольких октав (т.т.60-62). Оба типа фортепианно-фактурных позиций каденции – асинхронный и синхронный (последний означает сходство позиций в партиях обеих рук) – представлены и в заключительном апофеозе: первый – в т.т.64-65, второй – в двух последующих тактах.

С ц.83 партитуры (*Andante con moto*) начинается динамизированная реприза темы побочной партии

экспозиции, изложенной в главной тональности B-dur – по всем канонам венского классицизма. Поскольку на месте главной партии была помещена каденция солиста, форма Концерта предстает как зеркальная, тем более, что материал темы главной партии возникает далее в коде. Тема побочной партии проводится у солиста на фоне выдержанных аккордов оркестра, причем, почти до конца – на доминантовом органном пункте (звук «b» у тремолирующих литавр). Тема имеет статический и даже иллюзорный облик, что подчеркнуто динамикой *p*, ритмическим *ostinato* ритмо-формулы из шести восьмых в аккомпанементе, перенесенной сюда из начала каденции.

С ц.85 (авторская ремарка – *cresc. poco a poco*) начинается развивающая фаза в развитии материала, всегда присутствующая в тематических комплексах А.Караманова. Функция этой фазы – движение к окончательной кульминационной точке, которая здесь означает «крушение», «слом» положительной лирической энергии. Реализовано это в новой каденции, помещенной на этот раз в «классическом» месте – после репризы побочной партии перед кодой. Здесь господствует уже экспонированный в «большой» каденции материал, который как бы гасится, застывает в трелях и репетициях на звуке «cis» – минорной терции тоники «b», «поглощаемой» мажорным аккордом в коде (раздел *poco a poco rit. a morendo* перед ц.92 партитуры). В драматургической концепции Концерта автором поставлено как бы многоточие – ни одна из тем экспозиции не утверждена как итоговая. Собственно кода (*Allegro*, ц.92 партитуры, *ffff*) настолько краткая, что воспринимается лишь как виртуозный пассаж-остинато на мотиве из четырех звуков темы главной партии.

Таким образом, Второй концерт для фортепиано с оркестром B-dur, претворяющий, как и Первый (см. о нем: [5]), жанр одночастного концерт-поэмы, предстает как закономерный этап в эволюции концертно-фортепианного стиля композитора. В нем композиционно-драматургическая логика отвечает основным канонам конфликтной драматургии, принципов которой были сформированы в диалектических антитезах венского классицизма. Этим Второй концерт отличается от Первого, в котором преобладало игровое начало и сюитный контраст, не аргументированный «конечной целью» («звуковые маски»). Во втором концерте реализован принцип сквозного развития и производности тематического контраста, характерный для классического симфонического метода, в сочетании с целым комплексом стилистических влияний. В этом смысле Второй концерт полистилистичен, если понимать полистилистику не в плане стилистических цитат, а в плане стилистических аллюзий, – «на грани цитаты, но не переходя ее» (Ал.Шнитке [9]). Концерт отличается целостностью тематического комплекса, в котором «растворены» прямые цитаты – «*Dies irae*» и тема-монограмма Д.Шостаковича, а жанровые цитаты («вальс», «марш») не выходят за рамки экспонирования. Акцент в драматургии сделан на разработке и каденциях, в которых сформирован свойственный А.Караманову принцип тематической взаимозаменяемости, оперирования темами-антиподами, организованными на монопопевочной основе.

Каждая из тем Концерта содержит не только явный, но и скрытый – противоположный, обратный пер-

воначальному – образный смысл. Такое значение тем сохраняется до конца формы Концерта, результатом становления которой является своеобразная недосказанность, отсутствие ясного итога, амбивалентность эмоционально-смысловых значений музыкального материала. Метод симфонической драматургии, апробированный А.Карамановым во втором концерте, остается реализованным не до конца: внешняя конфликтность оказывается внутренним родством, драматургически сближаются полярные по смыслу образы (пример «вальс» и тема рока из разработочного эпизода) – из конфликтности рождается аконфликтность.

Главным достоинством Концерта, помимо кристаллизации метода «тематической амбивалентности» и техники монопопевочности как способа его реализации, является дальнейшая разработка композитором стилистически индивидуальных приемов изложения и развития фортепианной фактуры. Здесь использован и претворен фортепианно-исполнительский и фортепианно-импровизаторский опыт автора, обеспечивающий узнаваемое генетическое качество его фортепианного письма – лаконизм в средствах в сочетании с пониманием специфики и значения асинхронности и синхронности в координации партий рук пианиста. Вершиной найденного в первый двух Концертах (особенно во втором) фортепианного «фактурного стиля» А.Караманова станет одно из лучших сочинений следующего, «религиозного» периода его творчества, – Третий фортепианный концерт «*Ave Maria*».

Литература:

1. Арановский М. Симфонические искания. Проблема жанра в музыке 1960-1975 г.г. / М. Арановский. — Л. : Сов. композитор, 1979. — 287 с.
2. Беседа Александра Соколова с Алемдаром Карамановым // Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба. Воспоминания, статьи, беседы, исследования, радиопередачи / ред.-сост. С. С. Крылатова. — М., 2005. — С.200-213.
3. Дудин Е. «Коллегиум музыкум» / Е. Дудин // Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба. Воспоминания, статьи, беседы, исследования, радиопередачи / ред.-сост. С. С. Крылатова. — М., 2005. — С. 213–221.
4. Кошечева И. А. Фортепианные произведения А. С. Караманова / И. А. Кошечева // Музыка и время. — 2009. — № 9. — С. 16–22.
5. Крипак О. Л. Концерт №1 для фортепиано с оркестром «Юношеский»: поэма «звучащих масок» / О. Л. Крипак // Культура народов Причерноморья : науч. журнал. — Симферополь, 2010. — № 183. — С. 105–109.
6. Маклыгин А. Фактурные формы сонорной музыки / А. Маклыгин // LAUDAMUS. К 60-летию Ю. Н. Холопова : сб. ст. / Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского ; [отв. ред. В. С. Ценова ; ред. А. В. Власов, М. Л. Сторожко ; сост. В. С. Ценова, М. Л. Сторожко. — М., 1992. — С. 129–137.
7. Мальцев С. О психологии музыкальной импровизации / С. Мальцев. — М. : Музыка, 1991. — 86 с. — (Библиотека музыканта-педагога).
8. Шнитке Ал.. В поисках своего пути / Ал. Шнитке // Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба. Воспоминания, статьи, беседы, исследования, радиопередачи / ред.-сост. С. С. Крылатова. — М., 2005. — С. 29–33.
9. Шнитке Ал. О полистилистике : доклад Ал.Шнитке // Материалы VII международного музыкального конгресса. — М., 1973. — С.289-291.
10. Холопов Ю. Об общих логических принципах современной гармонии / Ю. Холопов // Музыка и современность : сб. ст. / [ред.-сост. Д. В. Фришман].— М., 1974. — Вып.8. — С. 229–277.
11. Lissa Z.Hegel und das Problem der Formintegration in der Musik / Z. Lissa // Festschrift Walter Wiora. — Kassel, 1967. — S. 112–119.