

## «ОКНО В МУЗЫКУ» А. КАРАМАНОВА: НЕОСТИЛИСТИКА В ЖАНРЕ ДЕТСКОГО ФОРТЕПИАННОГО АЛЬБОМА

Детский цикл-альбом А. Караманова (1934–2007) – одного из крупнейших отечественных композиторов рубежа XX–XXI вв. – яркое и самобытное явление в истории жанра. Цикл создавался композитором в «модернистский» период творчества (годы обучения в аспирантуре Московской консерватории), оказавшийся достаточно непродолжительным (примерно с 1963 по 1965 гг.), но важным для творческих поисков автора, пришедшего в дальнейшем к идеям «религиозного» периода (оба термина – «модернистский» и «религиозный» – принадлежат самому А. Караманову; см.: [2]).

Линия «детскости» – одна из важных стилистических линий в творчестве А. Караманова как композитора-симфониста, тяготевшего к широкому охвату жанров и стилей музыкального искусства с обобщением их признаков и свойств в грандиозных циклах «Библейских симфоний». Будучи уникальной фигурой в созвездии крупнейших мастеров музыкального искусства последних десятилетий XX – начала XXI вв., А. Караманов пробовал свои силы в разнообразнейших жанрах и формах. Среди них – и детская фортепианная музыка: ранние пьесы, циклы, Первый «Юношеский» концерт, наконец, цикл-альбом из 16 пьес «Окно в музыку».

Этот альбом был создан в 1963 году, как и другие произведения для фортепиано – «Пятнадцать концертных фут», «Пролог. Мысль и Эпилог» и др. «Окно в музыку» представляет собой единственный в творчестве А. Караманова программный цикл детских пьес. Сам факт обращения А. Караманова к детской фортепианной музыке в процессе авангардных поисков говорит о многом. В первую очередь, как представляется, это было связано со стремлением композитора обновить существующий лексический фонд в жанре детского фортепианного альбома, создать на традиционной основе жанра его новое интонационное прочтение-интерпретацию.

В цикле детских пьес А. Караманова присутствует и традиционная для жанра программность, но трактуется это в совершенно иной стилистике, отличной от классико-романтической и даже неоклассицистской. Наиболее очевидно карама-

новский цикл соотносится с такими опусами-циклами XX в., как бартоковский «Микрокосмос», где инструктивные идеи по развитию техники юного пианиста сочетаются с воссоздаваемой панорамой различных образов и жизненных ситуаций, близких детскому восприятию.

Кроме того, определённые параллели возникают и по отношению к прокофьевской «Детской музыке», созданной в 1935 году. Помимо сходства жанровых признаков (ряд сиюминутных картинок-настроений), сходство с прокофьевским детским фортепианным письмом определяют и другие моменты. Во-первых, большое количество разнохарактерных пьес (у С. Прокофьева – 12, у А. Караманова – 16) позволяет максимально разнообразить палитру доступных детям тем и сюжетов. Во-вторых, примечательна своеобразная демонстрация индивидуального стиля, особенностей языка и формы, актуальных, по мнению обоих композиторов, для музыкального искусства конкретного исторического периода.

В детском фортепианном альбоме А. Караманова доминирует, если воспользоваться классификацией А. Булкина, скорее лирико-созерцательный, чем лирико-повествовательный тип образности [1, с. 16]. Из стилистических элементов здесь преобладает пленэрность и звуковая колористика, сами же миниатюры чаще всего воспринимаются как «зарисовки с натуры». Это не исключает и более глубокого смысла, связанного с экзистенциальным толкованием: в «малом» запечатлено «большое» (Е. Назайкинский о миниатюре в музыке [5, с. 372]).

Пьесы «Окна в музыку» написаны в технике свободно трактованной додекафонии (или серийного письма), получившей название «свободная атональность». Поясняя содержание этого термина, Ю. Холопов отмечал, что «...атональность – понятие без позитивного содержания. Обозначаемое им отсутствие мажорно-минорной системы само по себе ещё ничего не говорит о конкретной высотной структуре. Общая основа так называемой атональности – двенадцатиполутоновая система, каждый звук которой понимается как самостоятельная ступень» [6, с. 252–253].

В цикле «Окно в музыку» А. Караманов сознательно избрал принцип двенадцатиполутоновой организации гармонии, понимаемой как «высотная структура» (термин Ю. Холопова [6, с. 236]). Для детского восприятия, а тем более, в 60-е годы XX века, когда отечественная детская музыка создавалась исключительно в тонально-гармонической системе, а зарубежные авангардные образцы были малоизвестны и «не рекомендовались» для использования в репертуаре, такая языковая ориентация выглядела заведомо новой, даже нарочито авангардной, эпатажной.

По музыкальной стилистике пьесы «Окна в музыку» практически однотипны, что объясняется опорой композитора на технику «несерийной додекафонии». Поясняя этот термин, Ю. Холопов выделял в подобных композициях два момента: «1) использование всех двенадцати звуков полутоновой гаммы и 2) принцип серии» [6, с. 258]. Отход от «чистой» додекафонии выражается здесь в том, что при заполнении двенадцатизвуковых полутоновых полей не соблюдается серийный порядок интервалов. Карамановская атональность выражается «...в импровизационной свободе структуры, в стремлении к идущей сплошным потоком неповторяемости групп, к полной раскованности, стихийной необузданности экспрессии»; «...пары, тройки звуков всё время даются в остром соотношении (малые ноны, малые секунды, большие септимы), а местами они стучаются в 4-5-6-звучия» [6, с. 258].

Определяющим моментом в развитии микроформ пьес становятся сгущения и разрежения плотности – гармонической (степень диссонантности вертикалей, определяемая Ю. Коном [4, с. 306] по степени возрастания от консонансов до «крайних», «стопроцентных» диссонансов – малых секунд и нон, больших септим) и собственно фактурной, определяемой Г. Игнатченко через факторы массы, расположения и регистра [3, с. 11].

Эти фонические показатели «управляют» формой карамановских миниатюр из цикла «Окна в музыку», причём используются с большой точностью и уместностью для воссоздания конкретных звуковых образов. Диссонантная гармония здесь рождается из интервалики, которая, за редкими исключениями, на опорных долях всегда остродиссонантна. Так, в первой пьесе «Пастушок», состоящей из 11 разнометрических тактов (2/8, 5/16, 7/16, 3/16, 3/8, 5/8, 5/16, 3/4), большинство мотивов начинаются с резких диссонансов и приходят к более мягким в кадансах (большие ноны в заключительной медленной трели)<sup>1</sup>.

В этой пьесе, изложенной в темпе *Moderato*, господствует высокий регистр, а фактура представлена как преимущественно двухголосная полифоническая с подчеркнuto автономными линиями-мелодиями, воспроизводящими наигрыши на духовых инструментах типа свирели. Лишь в условных кадансах (тт. 4 и 9) происходит «сгущение» фактуры до трёхголосия.

По всем показателям эти выразительные средства соотносятся с традициями детской музыки в жанре миниатюры: высокий регистр, разновысотное, по существу, гетерофонное (наигрыши как бы не связаны друг с другом) диссонантное сочетание мелодий живописуют перекличку двух пастушеских свирелей, что легко воспринимается детьми. Острая диссонантность совсем не мешает яркости представленного образа, а, наоборот, нацеливает восприятие на пленэрность; звучание двух свирелей как бы плывёт в воздухе, благодаря чему и рождается своеобразная аберрация звуковысотности.

Линию подобной образности, но в игровом плане, продолжает пьеса № 2 «Качели». Она также излагается в темпе *Moderato* и построена на однотипной фактуре полифонического (полимелодического) плана. Однако «игра» здесь показана в ином аспекте, чем в «Пастушке», – не как инструментальное музицирование, а как детская игра, бытовая сценка. Раскачивающиеся качели наглядно «показаны» с помощью широких интервальных и регистровых расстояний между звуками различных голосов в партиях левой и правой рук (от *до-диез* малой октавы до *ля-бемоль* третьей). Размашистые интервальные ходы характерны больше для партии правой руки, а в левой сосредоточены стабильные элементы, позволяющие осуществлять координацию рук.

Третья пьеса («Мама пришла») – типичное мини-скерцо, впервые вносящее контраст в последовательность пьес цикла (*Allegretto*, штрих *staccato*, исключительно высокий регистр – от первой до середины третьей октавы). Эта пьеса – типичный пример совпадения жанра и мотуса, характерного для миниатюры (Е. Назайкинский; см.: [5, с. 372]): композитор не только запечатлевает радостное состояние ребёнка, но и выбирает для этого соответствующие жанровые и фактурные знаки. Пьеса в целом близка жанру миниатюрной токкаты с монофонической фактурой неаккордового *martellato*; яркости звучания способствует и выдерживаемая до конца динамика *f*. Лишь в условных кадансах (тт. 6, 7 и 10) этого периода появляются фактурные «сгущения», что связано с одновременным движением голосов в партиях левой и правой рук.

В начальных трёх пьесах цикла вырисовывается принцип построения, избранный А. Карамановым для всего цикла. Он заключается в чередовании групп контрастных характеристических пьес, образующих своего рода мини-циклы внутри «большого» шестнадцатичастного сюитного образования. Контраст между группами осуществляется, преимущественно, посредством смен темпа и фактуры. Пьесы №№ 1 и 2, сходные по этим признакам (умеренный темп, полифоническое двухголосие), контрастируют с быстрой пьесой-токатой (№ 3), после чего следует темповая «реприза», состоящая из трёх медленных пьес: № 4 «Вечер», № 5 «Обида», № 6 «Колыбельная». В плане циклизации эти три пьесы завершают первый условный раздел (фазу) экспонирования весьма различных, но константно связанных с целостным миром ребёнка, образов, действий (игр), чувств и настроений.

Скрепляющим интонационным моментом здесь выступает стилистически и технологически выдерживаемый способ организации материала – несерийная додекафония, которая допускает различные жанрово-фактурные преобразования исходя из программных названий пьес в совокупности с моделируемыми в них жанрами. Композитор не только демонстрирует здесь музыкально претворённый «мир ребёнка», но и открывает юным слушателям «окно» в сферу жанрово-стилевых новаций, утвердившихся в музыке на протяжении длительного исторического периода. Решая эту информативную задачу языковыми средствами, «ультрасовременными» для советской эпохи (1960-е гг.), А. Караманов сознательно использует красочный и эффектный звуковой материал, генетически закреплённый в слуховом сознании детей, не приобщённых к музыке как профессиональному искусству, вполне доступный им без предварительной адаптации. Речь идёт о жанрах, ритмах, регистровых соотношениях, звукоподражаниях, динамических приёмах, которые в условиях традиционной тонально-гармонической системы, даже модифицированной, пребывали на втором плане, уступая ведущее место классической песенно-танцевальной мелодике и гармонии.

Три пьесы второго микро-цикла «Вечер», «Обида», «Колыбельная» – образуют единый «блок», характер которого определяется общим спокойным тоном музыки и сюжетным единством. «Вечер» – трёх-четырёхголосный хорал (темп *Andante*, сплошное *piano*, симметричная структура – 6+6 тт.). Это не столько пленэрная зарисовка, сколько характеристика медитативного (предположительно – молитвенного,

учитывая религиозность А. Караманова) состояния, навеянного окончанием дня.

В образном плане «Вечер» как бы перетекает в № 5 («Обида»), своего рода средний раздел трёхчастного «блока» (№№ 4, 5, 6). «Обида», помещённая между «Вечером» и «Колыбельной», по характеру музыки отличается от них не только громкостно (*forte*, контрастирующее «тихим» пьесам окружения), но и фактурно. Здесь, как и в «Пастушке», представлено сочетание двух полифонических линий, однако теперь их развёртывание импульсивно, далеко от кантиленности, а по вертикали неизменно подчёркиваются малые и большие секунды. Импульсивность музыки усугубляется дробной метрической переменностью – в каждом такте присутствует новый размер, что затрудняет «дыхание формы», одновременно «иллюстрируя» понятным ребёнку способом состояние обиды, когда связанная речь прерывается всхлипываниями и паузами.

Данный микроцикл завершает № 6 «Колыбельная», в которой возвращается спокойный и размеренный характер музыкального движения. Фактура пьесы вначале явно упрощена: на фоне выдерживаемых звуков нижнего голоса звучит «покачивающаяся» мелодическая фраза (тт. 1–4 – условное первое предложение этого периода). С т. 5 осуществляется некоторое «размывание контуров» мелодической фразы (напева колыбельной песни): в партии правой руки пианиста появляется третий голос, интенсивно чередуются тактовые размеры, вводятся синкопы. Всё это в совокупности призвано воссоздать процесс «засыпания», когда уже сквозь сон до ребёнка доносятся отзвуки колыбельной.

Начиная с № 7 («За работу»), в аспекте внутренней циклизации А. Карамановым соблюдается тот же «блочный» принцип, что и в предыдущих двух группах миниатюр. Вначале следуют однотипные по фактуре и жанровости пьесы – «За работу» (№ 7) и «Девочка с мячом» (№ 8). Далее следует контрастное им «Раздумье» (№ 9), а замыкает этот микро-цикл игровая пьеса «Деревянная лошадка» (№ 10). Несмотря на кажущуюся однотипность, пьесы «За работу» и «Девочка с мячом» существенно отличаются по жанрово-фактурным признакам. Это, соответственно, полифоническая инвенция, претворяемая средствами несерийной додекафонии (№ 7), и характеристическая пьеса скерцозного характера (№ 8) – очередная игровая зарисовка.

Вторая пьеса этого «блока» («Девочка с мячом») явно близка предыдущей в интонационном плане, о чём свидетельствует пятизвучная фигура шестнадцатыми в начальных тактах обоих номеров. Однако жанровые различия предопределяют специфику организации

фактурно-артикуляционного комплекса в указанных пьесах. № 8 строится на чередовании *legato* и *staccato*, причём этими штрихами обозначены микропопевки, перемещаемые в отдалённые регистры. «Стаккатные» мотивы («скачущий мяч»), сочетаясь с «легатными» фразами, как бы запечатлевают своеобразный диалог: играющий ребёнок как бы «комментирует» собственные действия, «разговаривая» с мячом.

№ 9 – «Раздумье», своего рода медленный вальс, контрастный «игровому» окружению, по своей функции в цикле-альбоме уподобляется медленной части, предвещающей стадию завершения. Полифоническое взаимодействие голосов, несмотря на их видимую самостоятельность, здесь отличается строгой продуманностью. Например, используются приёмы обращённого проведения тематических ячеек, – достаточно сравнить начала первого и второго «предложений» (тт. 1–3 и 7–9), где происходят перестановки по вертикали и проведения в обращении интервальных групп, показанных в начальных тактах. Суммирующее значение приобретает своеобразный имитационный речитатив, возникающий в пятидольном т. 14 в партии правой руки и частично имитируемый в нижнем голосе партии левой руки (т. 15). В кульминации «Раздумья» вальсовое начало прерывается речитативом-медитацией, которому сопутствует единственная во всей пьесе динамическая «вилочка» – *crescendo e diminuendo*.

Яркая игровая пьеса № 10 «Деревянная лошадка» (*Allegretto*, преобладание *forte*, наличие динамических контрастов *subito*, переменные размеры с опорой на восьмые и шестнадцатые – 5/8, 7/16, 3/8, 4/8, 3/8, 7/16, 3/8, 2/8) – скерцозный образ-интермедия между «Раздумьем» и «сдвоенной» частью «Ночь и утро» (№№ 11 и 12, исполняемые *attacca*). № 10 продолжает образный ряд «быстрых» пьес (№ 3 «Мама пришла», № 9 «Девочка с мячом»), но с усилением предметно-изобразительной характеристичности. Примечательна черта данной пьесы – фрагментарность. Здесь нет хотя бы двух тактов подряд с единообразной фактурой, не говоря уже о ритме и размерах. Всё подчинено идее спонтанного безостановочного движения с подчёркнутыми острыми диссонансами (основной интервал вертикальных сочетаний – секунда).

«Сдвоенный» номер «Ночь и утро» в рассматриваемом цикле наделён функцией (согласно терминологии Ю. Холопова) «центрального элемента», расположенного в точке «золотого сечения» (середина третьей четверти формы целого). Здесь сосредоточены образные контрасты, как бы слитые воедино: «ночь» с её темным колоритом и «утро» как неизбежное просветле-

ние. Отмеченная динамика воплощена доступными детям средствами, в ряду которых основное значение приобретают регистр и динамика. С точки зрения образно-визуального эффекта, явно предопределяющего специфику фактурно-регистровой диспозиции «Ночи», происходит следующее: «тёмные» кластерные низкорегистровые звучности сохраняются в партии левой руки, а в партии правой появляются интонации-предвестники «утра». Одновременно демонстрируется способ фактурной организации, благодаря которому полифонические линии, рельефно выделяемые исполнителем, постепенно смягчают свою диссонантность. В начале пьесы они максимально сближены, порой сливаясь в единый комплекс, очертания которого едва различимы («ползущая» аккордика символизирует сумрак ночи). С перемещением партии правой руки в более высокие регистры фактурное расположение становится объёмно-глубинным, чему способствует постепенное «затухание» средних голосов фактуры при сохранении лишь контурных граней звучности.

В пьесе как бы зримо воссоздается пространство ночи с её таинственными звуками, проблесками звёздных и лунных лучей. Благодаря взаимной «удалённости» голосов ослабляется острота интервальных сочетаний по вертикали. Фактурные пласты воспринимаются скорее обособленно: возникает эффект полифонического взаимодействия, близкий политональности, хотя ни один из пластов «не претендует» на роль тонального центра.

После ферматы на *pianissimo* (как бы застывший луч света) пьеса «Ночь» *attacca* переходит в достаточно оживлённое «Утро» (*Moderato*, переменные размеры 3/8, 2/8, 3/8, 7/16, 5/8, 7/16, 2/4, 3/8, 5/16, 2/8, 5/8, 3/8, 4/4). Здесь преобладает практически выдержанное двухголосие, в котором голоса (партии левой и правой рук) регистрово разобщены (вплоть до расстояния более трёх октав в тт. 5–8, 11–12 и 17). В этой пьесе характерной особенностью голосов-линий является их принципиальное ритмическое «несовпадение», благодаря чему создаётся эффект мелодической самостоятельности в границах линейной фактуры. Звучность в целом тяготеет к «тихим» градациям – в пределах *p* (от *mp* до *pp*). Голоса-линии исполняются по преимуществу на «протяжённых» *legato*; лишь в начале второго предложения возникает переключка более кратких реплик-мотивов – возникает ассоциация с подражанием птичьему пению.

Следующий «блок» – № 13 «Игра» и № 14 «Ласка» – образует ещё один микроцикл в альбоме «Окно в музыку». Пьеса «Игра» по характеру – скерцозно-танцевальная, её отличает ста-

бильность вариантно-изменяемой фактурной формулы, представленной в тт. 1–2. Эта формула контрастна по изложению. Т. 1 – остро звучащее «прозрачное» *martellato* из арсенала фортепианной скерцозности; т. 2 – характерный оборот (шестнадцатые в партии правой руки), моделирующий гомофонную вальсовость. Игровая специфика этой пьесы проявляется в микромасштабах, свойственных миниатюрам «детского» плана; здесь «взрослые» фактурно-гармонические формулы, типичные для скерцо или этюда, адаптированы, сокращены во времени, нарочито сопоставлены на небольших отрезках формы.

«Маркатная» звучность в «Игре» контрастирует следующей пьесе «Ласка», где изначально господствует певучая легатность. Наряду с этим, и тематически, и фактурно вторая пьеса данного «блока» близка первой и представляет собой её жанровый вариант, наглядно показанный через микрочередование функций *i–m–t*. В экспозиции (тт. 1–6) преобладает связанное движение в двух линейных, что свойственно А. Караманову, полиметрических (переменные размеры, «обновляемые» почти в каждом такте) и полиритмических пластах изложения (функция *i*). Начиная с т. 7, в силу вступает действие функции *t*, что реализуется в своеобразной микро-разработке. Затем представлен миниатюрный вариант функции *t*, сопряжённый с внедрением в полифонического трёхголосия, постепенным уплотнением изложения, характерным для кадансовых зон.

Соседство таких монотемных, но контрастных по образности пьес, как №№ 13 и 14, не является исключением в архитектонике цикла «Окно в музыку». Будучи помещёнными в зону «золотого сечения», они корреспондируют с финальным «блоком» пьес – «Скучным уроком» и «Жалобой». Обе они, как и другие номера данного цикла-альбома, характеризуются полным соответствием музыки их программным названиям, что особенно важно для детского восприятия. Так, словами «скучный урок» обозначена музыкальная картинка, ассоциируемая с «однообразием», которое способно вызвать это чувство (синхронное ритмическое движение восьмыми в партиях обеих рук). Естественной реакцией на эту «скуку» далее становится своего рода взрыв эмоций («скучный урок» надоел, хочется играть), причём в данном разделе использованы реминисценции из № 13 – «Игра» (тт. 10–14 «Скучного урока»).

Характерно, что для достижения эффекта, «запрограммированного» в названии пьесы, А. Караманов поначалу даже отказывается от регулярного чередования переменных разме-

ров (2/4 выдерживаются на протяжении трёх тактов), а коренная метрическая переменность вводится лишь при смене образно-эмоционального состояния (тт. 10–14). Действие единого принципа, реализуемого в контрастах «Скучного урока», распространяется и на заключительный № 16 – «Жалобу», арочно связанную с «Пастушком» (напомним, что одно из названий пастушеской свирели – «жалейка»).

Прибегая к технике несерийной додекафонии и диссонантной звукописи в духе К. Пендерецкого (по его сочинениям молодой А. Караманов и учился этой технике), создатель цикла-альбома «Окно в музыку» остаётся приверженцем традиций отечественной школы, что выражается в целом ряде черт музыкального языка, особой лиричности и даже кантиленности. Так, в «Жалобе» наблюдается некоторое смягчение диссонантной сонорики. Пьеса построена по образцу свободной четырёхголосной инвенции, фактурное изложение перекликается с хорально-полифонической «Ночью» (№ 11).

В начале «Жалобы» можно усмотреть элементы тональной гармонии (трезвучие условного си минора, развёртываемое «по диагонали» – от верхней квинты к нижним терции и приме в т. 1). Чётко очерчены и структурно-синтаксические моменты: 4+3+3+3 тт. При общем темпе *Moderato* и звучности в пределах *p*, «Жалоба» вполне соответствует стилистике «пьесы-настроения», типичной для детских фортепианных циклов Р. Шумана, П. Чайковского, отчасти С. Прокофьева.

Вместе с тем, А. Караманов стремится воссоздать интонации «жалобы» не обобщённо («грусть», «грёза», «обида», «тревога»), а непосредственно, прибегая к вокальной ламентозности, перешедшей в инструментальную сферу из оперного вокала. В данном случае показательны характерные обороты «плача-вздоха» в верхнем голосе (тт. 2–4). С этого же секундового «вздоха» начинается и серия трёхтактовых построений (т. 5), – лишь в последнем из них мелодические секунды направляются в разные стороны (средние голоса на фоне педали крайних с отмеченной «нисходящей» динамикой).

Вокально-речевая выразительность мотивов финальной «Жалобы» символизирует ключевую составляющую музыкальной лексики А. Караманова, предвосхищая его стиль «религиозного» периода, где в основе формы лежит «монопопевка» (так этот элемент называл сам композитор). Последняя сама по себе есть монодия, обрастающая подголосками-вариантами, по-разному модифицируемая при возвращении к ней на протяжении всей композиции.

В «Жалобе» как детской фортепианной пьесе-миниатюре действие монопопевочного принципа показано в микромасштабах. В качестве ведущего мотива здесь выступает «трихорд в терции», экспонируемый первоначально в верхнем голосе (т. 1). Далее следует ламентозный мотив из секунд, возвращая указанный ход к начальной ноте (т. 2). Уже с т. 3 инициальный мотив дан в обращении в одном из средних голосов, а в первоначальном варианте он звучит ещё дважды – в тт. 6 и 8. Оба варианта «микромонапопевки» – восходящий и нисходящий – показаны в кадансовом трёхтакте в средних голосах в одновременности («чистая» зеркальная симметрия).

Продолжая традиции жанра детского фортепианного цикла-альбома, А. Караманов стремится к обновлению традиционной стили-

стики. Используя несерийную додекафонию, он обращается к диссонантной сонорике, выделяет фонические свойства фактурного изложения как определяющие моменты в реализации программных замыслов. Присутствует здесь и сугубо инструктивный аспект: пьесы цикла знакомят детей с разнообразными приёмами фортепианной игры и техники, штрихами, динамическими оттенками. Всё это в целом позволяет считать цикл-альбом А. Караманова одним из показательных явлений в современной детской музыкальной литературе, а также надеяться на его широкое использование в учебной и концертной практике (что уже происходит в рамках конкурса пианистов имени А. Караманова, проводимого в Симферополе с 1996 года).

### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Здесь и далее ссылки на нотный текст даны в соответствии с электронным ресурсом.

URL: <http://www.karamanov.ru/note/note.html>.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Булкин А. Фортепианный детский альбом: пути становления, поэтика жанра: автореф. дис. ... канд. иск. Киев, 2005. 16 с.
2. Жизнь есть дух: Композитор Алемдар Караманов: Воспоминания, беседы, интервью, статьи, радиопередачи, автобиографическая проза / сост. С. С. Крылатова. Феодосия: Изд. дом Коктебель, 2009. 360 с.
3. Игнатченко Г. Функционально-фонические свойства музыкальной фактуры (плотность фактурной вертикали): метод. рекомендации. Харьков: ХГИИ им. И. П. Котляревского, 1983. 24 с.
4. Кон Ю. Об одном свойстве вертикали в атональной музыке // Музыка и современность: сб. ст. М.: Музыка, 1971. Вып. 7. С. 294–318.
5. Назайкинский Е. История в музыке: Избранные исследования. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2009. 392 с.
6. Холопов Ю. Об общих логических принципах современной гармонии // Музыка и современность: сб. ст. М.: Музыка, 1974. Вып. 8. С. 229–277.

### REFERENCES

1. Bulkin A. Fortepiannyj detskiy al'bom: puti stanovleniya, poetika zhanra: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya [Piano Album for Children: Ways of Growing, Genre Poetics: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Kiev, 2005. 16 p.
2. Zhizn' est' dukh: Kompozitor Alemdar Karamanov: Vospominaniya, besedy, interv'yuy, stat'i, radioperedachi, avtobiograficheskaya proza [Life is A Spirit: The Composer Alemdar Karamanov: Memoires, Conversations, Interviews, Broadcasts, Autobiographic Prose]. Compiled by S. S. Krylatova. Feodosiya: Koktebel' Publishing House, 2009. 360 p.
3. Ignatchenko G. Funktsional'no-fonicheskie svoystva muzykal'noy faktury (plotnost' fakturnoy vertikali) [Functional-Phonic Features of Musical Facture (Density of Facture Verticality)]: methodic essay. Kharkov: Kharkov State I. Kotliarevsky Institute of Arts, 1983. 24 p.
4. Kon Yu. Ob odnom svoystve vertikali v atonal'noi muzyke [About One Feature of Verticality in Atonal Music]. Muzyka i sovremennost' [Music and Modernity]: collected articles. Moscow: Music Press, 1971. Issue 7. P. 294–318.
5. Nazaykinskiy E. Istoriya v muzyke: Izbrannyye issledovaniya [History in Music: Selected Researches]. Moscow: Moscow State P. Tchaikovsky Conservatoire, 2009. P. 371–391.
6. Kholopov Yu. Ob obschikh logicheskikh printsi-pakh sovremennoy garmonii [On General Logic Principles of Modern Harmony]. Muzyka i sovremennost' [Music and Modernity]: collected articles. Moscow: Music Press, 1974. Issue 8. P. 229–277.



«ОКНО В МУЗЫКУ» А. КАРАМАНОВА:  
НЕОСТИЛИСТИКА В ЖАНРЕ ДЕТСКОГО ФОРТЕПИАННОГО АЛЬБОМА

Статья посвящена характеристике индивидуально-стилевых особенностей претворения жанра детского фортепианного альбома (цикла) А. Карамановым – одним из классиков современной отечественной музыки. Автором статьи впервые предложен комплексный анализ единственного в творчестве А. Караманова детского альбома-цикла «Окно в музыку», обозначены место этого произведения в истории жанра и его преемственные связи. Охарактеризованы языковые средства, к которым прибегает композитор, воплощая собственные представления по поводу фортепианной музыки для детей и о детях. Созданный в «модернистский» период творчества композитора, цикл-альбом «Окно в музыку» реализует в миниатюрных формах принцип несерийной додекафонии – одного

из неостилистических направлений, апробированных А. Карамановым на пути к зрелому («религиозному») периоду творчества. Выявлены и систематизированы фактурно-фонические средства языка, составляющие в «Окне в музыку» основу формообразования. Рассмотрена внутренняя структура альбома, образуемая «блоками» микроциклов с соответствующими реминисценциями и «арками». Обозначена специфика инструктивно-фортепианной составляющей, которая содержится в цикле-альбоме наряду с художественно-образной, определяя оригинальное название произведения.

*Ключевые слова:* А. Караманов, детский фортепианный цикл-альбом, неостилика, «Окно в музыку», несерийная додекафония, программность, фактурно-фонический комплекс.

«THE WINDOW TO MUSIC» BY A. KARAMANOV:  
NEOSTYLISTICS IN THE GENRE OF CHILDREN'S PIANO ALBUM

The article is devoted to the individual and the stylistic peculiarities of the implementation of the genre of children's piano album (cycle) by one of the classics of modern native music A. Karamanov. The author first proposes a comprehensive analysis of the only in A. Karamanov's works child album-cycle «The Window to music», shows the location of the work in the history of the genre and its successive connections. The means of language which the composer uses to put his ideas to piano music for and about children, are characterized. The cycle-album «The Window to music» created in the «modernist» period of the composer embodies the principle of custom-made dodecaphony in miniature forms – one of neostylistic direc-

tions experienced by A. Karamanov towards his mature «religious» period of creative work. The facture-phonc means of language, the forming components in the «The Window to music» are identified and systematized. The internal structure of the album consisting of «blocks» micro-cycles with the respective reminiscences and «arches» is shown. The instructive-piano component, contained in the album with art-imaginative one, is marked, which quite justifies the name of this work in complex.

*Key words:* A. Karamanov, children's piano album-cycle, neostylistics, «The Window to music», custom-made dodecaphony, programmness, facture-phonc complex.

**Чёрная Елизавета Борисовна**

старший преподаватель кафедры общего и специализированного фортепиано  
Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского  
Украина, 61003, Харьков  
e-mail: monalizetta@mail.ru

**Chyornaya Elizaveta B.**

senior lecturer of the Department of General and specialized piano  
Kharkiv National I. Kotliarevsky University of Arts  
Ukraine, 61003, Kharkiv  
e-mail: monalizetta@mail.ru

