

М. В. БЛЕКЛОВА

Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова

ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО АЛЕМДАРА КАРАМАНОВА: НАЧАЛО ПУТИ

Ключевую роль в становлении симфонического стиля и концептуальной направленности музыки Алемдара Караманова сыграло его не менее значимое фортепианное творчество. Как и многие другие композиторы, он обращался к этому инструменту с самого раннего детства до конца своего творческого и жизненного пути. Сочиняя в разных музыкальных формах и жанрах: миниатюрах, циклах, сонатах, сонатинах, концертах, – композитор создал огромную панораму фортепианных произведений, заслуживающих пристального внимания исследователей и исполнителей.

Высокое значение фортепианной музыки А. Караманова объясняется наглядным поэтапным развитием его музыкального языка, в результате чего композитор пришел к созданию своих главных произведений – религиозных симфоний. Все периоды творчества стали этапами становления А. Караманова как оригинального современного художника, мыслящего философскими, религиозными и общеискусствоведческими категориями.

Автор статьи акцентирует внимание на процессе формирования музыкального языка А. Караманова, анализируя пьесы, созданные в ранний и консерваторский периоды творческой деятельности композитора. В ранних миниатюрах, а затем и в сонатах, концертах отражена

одна из главных граней стиля автора – неоромантизм. Традиции композиторов XIX века, прежде всего пианистов, оказали мощное влияние на молодого музыканта. Черты романтической образности, эстетики и соответствующие средства музыкальной выразительности так или иначе встречаются во всех фортепианных произведениях композитора.

Важно отметить высокую значимость новых содержательных ориентиров и оригинальность стиля, обнаруживаемых в фортепианной музыке А. Караманова. Впервые в его творчестве именно в области фортепианной музыки возникает религиозная образность, которая получила дальнейшее развитие в симфонической музыке композитора. Целая вселенная, отраженная в масштабных симфонических циклах, зарождается в рамках одной миниатюры «Ave Maria», созданной в период творческого становления Алемдара Караманова. Музыкальный язык фортепианных произведений, базирующийся на достижениях фортепианной школы романтизма, постепенно выходит за рамки подражания, оформляясь в нечто уникальное, характерное именно для русской пианистической традиции.

Ключевые слова: Алемдар Караманов, современность, фортепианное творчество, оркестр, религия, периодизация, симфонизм, романтизм.

Для цитирования: Блеклова М. В. Фортепианное творчество Алемдара Караманова: начало пути // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 1. С. 70–78.
DOI: 10.52469/20764766_2021_01_70

M. BLEKLOVA

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

THE PIANO WORK BY ALEMDAR KARAMANOV: A BEGINNING OF HIS WAY

A key role in the formation of the symphonic style and conceptual orientation of Alemdar Karamanov's music was played by his equally significant piano work. Like many other composers,

he turned to this instrument from early childhood to the end of his creative and life path. Trying different musical forms, miniatures, cycles, sonatas, sonatinas, concertos, the composer created a huge

panorama of piano works that deserve the close attention of researchers and performers.

The high significance of Karamanov's piano music is explained by the visual step-by-step development of the musical language from one period to another, as a result of which the composer came to create his main works – religious symphonies. All periods of creative work became stages of Karamanov's formation as an original modern artist, thinking in philosophical, religious and general art categories.

The pieces created in the early and conservative periods vividly demonstrate the process of formation of Karamanov's musical language. One of the main facets of his style, neo-romanticism, is reflected in the early miniatures, and later in sonatas and concertos. The traditions of 19th-century composers, especially pianists, made a powerful impact on the young musician. Traits of romantic imagery, aesthetics and features of musical expressiveness,

one way or another, are found in all piano works by the composer.

It is important to note the high significance of the new meaningful reference point and the originality of the style that are found in Karamanov's piano music. For the first time in his work, it was in the field of piano music that we talked about religious imagery, which was further developed in the course of the composer's symphonic music. The whole universe, reflected in the huge scale of symphonic cycles, was born within the frame of one miniature "Ave Maria", created during the creative formation of Alemdar Karamanov. The musical language of piano works, based on the achievements of the romantic piano school, gradually began to go beyond imitation and took form in something unique, characteristic of Russian piano tradition.

Key words: Alemdar Karamanov, modernism, piano art, orchestra, religion, periodization, symphonism, romanticism.

For citation: Bleklova M. The piano work by Alemdar Karamanov: A beginning of his way // South-Russian Musical Anthology. 2021. № 1. Pp. 70–78. DOI: 10.52469/20764766_2021_01_70

Творчество и жизнь Алемдара Караманова – уникальный феномен, являющий собой невероятно сложный ступок противоречий: духовное и светское, объективное и индивидуалистское, авангардное и традиционалистское, авторское и каноническое, герметичное и открытое, и т. д. Этот сплав самых разных, казалось бы, на первый взгляд, несоединимых характеристик порождает желание погрузиться в гигантский текст творчества композитора – текст, до сих пор остающийся по большей части вне поля исполнительского для концертной практики и исследовательского – для музыкальной науки. Несмотря на появившиеся в последние десятилетия сборники статей и материалов, диссертацию Е. Клочковой, а также целый ряд публикаций, посвященных изучению разных аспектов наследия А. Караманова, многие сочинения композитора по-прежнему являются terra incognita для современного музыковедения.

Алемдар Караманов известен, в первую очередь, своими симфоническими произведениями (24 симфонии, поэмы, сюиты для оркестра, увертюры), однако есть область творчества, в

которой становление музыкально-языковых и идейно-содержательных особенностей его стиля, в том числе и характерных черт симфонизма композитора, происходило, быть может, даже более последовательно и наглядно. Речь идет о фортепианной музыке, которая создавалась в течение всего творческого и философского пути А. Караманова, начиная с самых ранних лет.

Как это чаще всего бывает у начинающих музыкантов, он познакомился с музыкальным искусством через фортепиано. Первое свое сочинение А. Караманов написал примерно в семь лет, но, несмотря на свои успехи в игре на инструменте, не смог исполнить его сам: произведение было слишком сложным. На втором году обучения в музыкальной школе Симферополя юный музыкант признался, что не может перенести свою музыку на бумагу и даже напеть, потому что в его голове «звучит оркестр» [1, с. 15]. Вскоре маленький композитор и вовсе перестал записывать свои сочинения. В 14 лет Алемдар Караманов признался маме: «...иногда мне кажется, что я какой-то большой инструмент, даже не рояль, а что-то очень большое. Когда я вижу море, горы, или лес, или ночное звездное небо, это меня так

волнует своей красотой, и тогда инструмент начинает звучать. Звучит музыка, звучит оркестр, оркестр звучит у меня в голове, в сердце, во всем моем существе...» [1, с. 26]. Юноша слышал и чувствовал звучание оркестра, интуитивно постигая его как звучание природы, души, космоса, и переносил все это в единственно доступную ему на ученическом этапе область – фортепианную музыку.

Собственно симфонических произведений за время обучения в музыкальной школе и училище А. Караманов не создал. В те периоды он сочинял или для фортепиано, для ансамбля фортепиано с другими инструментами, или вокальную музыку. Разумеется, это было связано с недостаточной глубиной знаний в области оркестра, инструментовки: «Мне надо еще многому поучиться, чтобы уметь писать», – признавался он [1, с. 22]. Вместе с тем, в его фортепианных сочинениях можно увидеть эскизы для будущих симфонических произведений. Даже в самых ранних миниатюрах чувствуется стремление к колористическому разнообразию, которое присуще оркестровому письму, и самостоятельности фактурных пластов.

Фортепианные пьесы и циклы пьес А. Караманова не только демонстрируют появление и развитие характерных черт стиля, но и отражают все градации изменяющегося мировоззрения композитора, приход к церкви и к созданию монументальных религиозных «мистерий». Фортепианное творчество А. Караманова стало привлекать внимание исследователей буквально в последние 15 лет, а ранее оно было малоизученной областью в современном музыковедении. Однако, несмотря на не столь внушительное количество произведений для этого инструмента в сравнении с симфоническими сочинениями автора и меньший к ним исследовательский интерес, значимость и ценность фортепианной музыки А. Караманова неоспорима.

Композитор сам обозначил периодизацию своего творчества [2, с. 197], согласно которой, первым серьезным этапом стал период обучения в Московской консерватории (1950-е годы) – время освоения опыта музыкантов предыдущих эпох, постижения новых идей современности, накопления «слуховых впечатлений», участия в концертах, общения с деятелями искусств. Следующий этап автор назвал «классическим», ясно определяя главную направленность своих творческих исканий и стилистическую ориентацию: «Музыка этого времени носит на себе отпечаток стилизации под венскую классику» (годы обучения в аспирантуре) [там же]. Первую половину 1960-х годов композитор именовал «авангард-

ным» периодом: в связи с бурным увлечением музыкой зарубежного авангарда Алемдар Караманов расширял свой стилистический диапазон, искал собственный стиль среди огромного разнообразия новых звучаний, блуждая по «лабиринтам» современных музыкальных техник. Это самый кратковременный этап пути, чрезвычайно важный в плане созревания идей и полного формирования индивидуального почерка композитора.

В 1965 году Караманов возвращается из Москвы в Симферополь, где создает свои главные произведения – циклы симфоний «Совершишася» (с 11-й по 14-ю) и «Бысть» (с 18-й по 23-ю). С этого времени и до конца 1970-х годов длится третий период, известный как «религиозный» и представляющий собой кульминацию музыкального и философского пути композитора. Произведения, созданные после 1980 года, можно условно отнести к позднему периоду. Музыка этого времени полностью симфоническая: Симфония № 24 «Аджимушкай», Гимн Крымской республики, мистерия «Херсонес», музыка к спектаклям, кинофильмам и др. Об этом этапе жизни и творчества будущего мэтра известно очень мало. Ю. Холопов указывает на очередные изменения в идейной направленности музыки А. Караманова: «Сочинения последних лет во многом отходят от страстной религиозности...» [3, с. 94].

Наиболее активно композитор сочинял для фортепиано в ранние периоды своего творчества, изначально утверждая особый композиторский подход: «Этот инструмент всегда был оркестром для меня» [4, с. 280]. Слова автора совершенно точно характеризуют его особое отношение к фортепиано, доказывают колоссальную значимость для него фортепианных произведений. В этом плане показательны даже самые первые зафиксированные композиторские работы (1944–1945) – пьесы для фортепиано «Ребенок», «Моя тайна», «В лесу», «У моря», «Осенний вечер», «Вечерний закат», Вальс As-dur, Вальс G-dur, «Песня без слов», «Грезы в пути». Кроме указанных миниатюр, в это время была написана и Соната № 1, также демонстрирующая многие характерные для будущих фортепианных сочинений особенности.

С одной стороны, миниатюры данного периода являются попытками практического изучения простых музыкальных форм и первыми работами по композиции. В этих произведениях легко обнаружить влияния тех авторов, музыку которых А. Караманов слышал и играл: он был воспитан эстетикой романтической и позднеромантической школ и, как любой формирующийся

композитор, был подвержен их воздействиям. В указанных пьесах прослеживаются отголоски фортепианной музыки Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Листа, а нередко и подражания этим композитором (Пример 1, Пример 2).

Пример 1

А. Караманов «Моя тайна»



Пример 2

Ф. Лист «Женевские колокола»



И в последующих сочинениях консерваторского и постконсерваторского периодов обнаруживаются следы подобных влияний: ясность мелодики, ее вокальная природа, характерные фактурные рисунки, фактурная многослойность, переход мелодии из партии одной руки в партию другой, классико-романтическая гармония. Можно смело утверждать, что черты романтизма стали одной из основных характеристик не только фортепианного, но и симфонического творчества А. Караманова. Именно поэтому его произведения принято считать образцами неоромантизма в музыке (Пример 3, Пример 4).

Пример 3

А. Караманов Вальс *As-dur* (1944–1945)



Пример 4

А. Караманов Баллада (1960)



В то же время нельзя не отметить собственного слышания и живой фантазии юного композитора, которые мы наблюдаем в его ранних произведениях. Простота и ясность

здесь сочетаются с образными, гармоническими, мелодическими, фактурными и ритмическими находками и экспериментами. А. Караманов не боится использовать модуляции и неожиданные отклонения в тональности далекой степени родства, усложнять гармонические фигурации не всегда «пианистичными» удвоениями. Встречаются в его миниатюрах и элементы полиметрии. Резкие смены фактурных рисунков и видов фортепианной техники, из-за которых необходимо быстро и ловко переносить руки из одного регистра в другой, напоминают игру разных групп оркестра. Например, пассажи, излагаемые шестнадцатыми нотами на *staccato* в «Песне без слов», напоминают *pizzicato* струнных, а диалоги разных регистров в пьесе «В лесу» напоминают переключку деревянных духовых инструментов, «передразнивающих» друг друга. Постоянное стремление к полифонизации фактуры и обособленности разных пластов музыкальной ткани указывает не только на «оркестровое» звучание конкретных произведений, но и, что более важно, на оркестральность мышления композитора.

Каждая из пьес, созданных в 1944–1945 годах, представляет собой картинку из жизни ребенка с его детским восприятием и пониманием разных явлений: ежедневные размышления («Моя тайна», «Грезы в пути»), наблюдения за природой родного края и впечатления от увиденного («Осенний вечер», «Вечерний закат», «У моря», «В лесу»), бытовые сценки (два Вальса, «Ребенок», «Песня без слов»). Как Б. Асафьев некогда назвал мазурки Ф. Шопена «дневником наблюдений», так и мы можем именовать опус юного композитора альбомом музыкальных «зарисовок» и «дневниковых записей».

В 1959 году А. Караманов создает две пьесы для фортепиано – «Разрушенный храм» и «Фантастический марш» – на основе темы, уже использованной им в Двух танцах, которые были написаны в 1950 году (Пример 5, Пример 6). В сравнении с миниатюрами раннего периода, «Разрушенный храм» и «Фантастический марш» отличаются большей глубиной содержания, вдумчивостью и созерцательностью, сочетающимися с эмоциональной экспрессией композитора-романтика, но главное – самобытностью музыкального языка и смысловой многозначностью, на что указывает широкое применение музыкальной символики (фигуры *catabasis*, *passus duriusculus*, *suspiration*, колокольные перезвоны). Эти пьесы не объединены автором в диптих, но, тем не менее, смысловая и интонационная связь между ними очевидна. В образно-смысловом плане «Разрушенный храм» и «Фантастический марш» диаметрально противоположны

ны, они образуют контраст светлого и темного, божественного и демонического; вместе с тем, А. Караманов подчеркивает их единство через интонационную близость основных тем.

Пример 5

А. Караманов «Разрушенный храм» (1959)



Пример 6

А. Караманов Танец № 1 (1950)



Нельзя не отметить и символичность названия первой пьесы. Согласно христианской экзегетике, разрушенный храм – символ гонений на церковь. Но для раннего А. Караманова это скорее романтический образ древнего строения, связанного с дорогими и важными воспоминаниями, быть может, страшной тайной или мистикой. Здесь воплощена одна из любимейших тем искусства XIX века – воспоминание героя о навсегда потерянном счастье, переживаемые им страдания и одиночество, что нашло свое отражение в таких произведениях, как «Двойник» Ф. Шуберта, «Развалины замка» П. Чайковского, «Долина Обермана» Ф. Листа, многочисленные миниатюры Ф. Шопена и др.

Трехчастная структура пьесы включает в себя драматургические этапы образного развития, характерные для миниатюр композиторов-романтиков: в первой части герой опустошен и сломлен, в средней – погружается в прошлое, связанное с таинственным храмом, а в репризе вновь возвращается в безрадостную реальность. Раздвоенность времени (1 и 3 части – настоящее, середина – прошлое) и единство пространства (в 1 и 3 частях храм предстает разрушенным, в средней – слышится звон храмовых колоколов) свойственны романтическому мировосприятию, равно как и А. Караманову в данной пьесе.

«Фантастический марш» – совершенно иной взгляд на страдания героя, характерный скорее для критического реализма в русской музыке второй половины XIX века (Пример 7). Это гротескная пародия, преломляющая образные мотивы созерцательности и ностальгической реминисцентности посредством

искажения основной темы в процессе жанрового преобразования (от пения к маршу).

Пример 7

А. Караманов «Фантастический марш»



Тематическое и композиционное родство с предыдущей пьесой очевидно с самого начала. Так же, как и в «Разрушенном храме», форма соответствует романтическому взгляду на художественное пространство и время: 1 и 3 части – брутальный, механистичный марш, середина – отголоски тихих колокольных перезвонов из предшествующей миниатюры.

Большой интерес представляет фортепианная пьеса А. Караманова «Ave Maria» (начало 1960-х годов). В этой пьесе отчетливо проявляется воздействие романтической музыки XIX века: сходство основной темы с темой «Паваны на смерть инфанты» М. Равеля; широкое использование мелодических оборотов, характерных для произведений композиторов-романтиков; использование типичного фортепианного аккомпанемента в виде арпеджио; ясность и традиционность гармонического развития (Пример 8, Пример 9).

Пример 8

А. Караманов «Ave Maria»



Пример 9

М. Равель «Павана»



Но более существенно то, что данное сочинение, по всей видимости, является первым произведением А. Караманова религиозной направленности. Таким образом, анализируя ранний период творчества композито-

ра, мы приходим к выводу, что изначальное прикосновение к данной теме, с исключительной мощью запечатленной в симфонических и хоровых сочинениях, произошло именно в жанре фортепианной миниатюры. Аскетичности, самоуглубленности и медитативности в пьесе нет, как нет и традиционных приемов церковной музыки (хоральная фактура, мелодия линейного типа, отрешенность характера и т. д.). Но именно романтизация религиозных образов, будь то фортепианная миниатюра или симфония, стала главной чертой стиля композитора и особенностью воплощения указанной сферы в его творчестве.

В консерваторский период А. Караманов обращается и к крупным формам: это Первая и Вторая сонаты, Первый фортепианный концерт, Вторая сонатина. Перечисленные сочинения, как и миниатюры данного этапа его творчества, объединяет романтическая направленность стиля. Фортепианные сонаты, над созданием которых композитор работал исключительно во время учебы в Москве (консерваторский и классический периоды творчества), по содержанию и стилевому облику являются своего рода концентратом идей того времени, безусловно способствуя овладению сонатно-циклической формой.

Первая фортепианная соната (1953) представляет собой творческий портрет композитора-романтика, прежде всего – продолжателя национальных русских традиций. Произведение отличается масштабностью, богатством мелодизма и гармонических красок. Система образов в произведении и способы их воплощения (песенная мелодика, окутанная разнообразными гармоническими фигурациями, декламационно-ораторские обороты, полифонические приемы развития, торжественно-гимнические кульминации, фактурная многопластовость, колокольные звучания, цитирование средневековой секвенции *Dies irae*) вызывают в памяти сонаты П. Чайковского, С. Рахманинова, Н. Метнера, Н. Мясковского.

Соната представляет собой целостную по структуре и языку композицию. I часть, написанная в форме сонатного *allegro*, напоминает сонаты европейских композиторов эпохи романтизма. Безусловно, листовский тип сонатности, известный нам по симфоническим поэмам и фортепианным пьесам, находит отклик в указанном произведении А. Караманова: декламационно-ораторское вступление, мощная гимническая кульминация, динамизированный реприза. По типу мелодизма Соната содержит в себе черты песенности, которой впервые на-

делил этот жанр Ф. Шуберт. Однако песенность А. Караманова скорее напоминает рахманиновское мелодическое развертывание, протекающее в рамках квадратности.

Драматургический план произведения А. Караманова во многом сходен с программой Первой сонаты С. Рахманинова, главными образами которой являются Фауст с его противоречиями и духовными исканиями (I часть), Гретхен как воплощение любви и светлого начала (II часть) и Мефистофель как главная неискоренимая сила разрушения (III часть). (Отметим, что родственной программой и композиционным строением наделена и «Фауст-симфония» Ф. Листа.) И С. Рахманинов, и А. Караманов в финальных частях указанных циклов обращаются к теме *Dies irae*, трактуя ее как гротесково-скерцозный образ (Пример 10). Впрочем, А. Караманов не предпосылает программу своему произведению и не адресует слушателей к образам трагедии И. В. Гете, скорее отражая типичные для искусства XIX века философские мотивы: грех, вера и неверие, всепобеждающая сила любви.

Пример 10
А. Караманов Соната № 1, III ч.,
побочная партия



Единственной сохранившейся частью двухчастной Второй сонаты (1954) А. Караманова является Рондо, которое вбирает в себя динамику, характерную для развития первых частей сонатных циклов, лирическое песенное начало вторых частей, жанровость танцевальных скерцо, обобщенность и яркость изложения, присущие финалам. Указанная синтетическая природа авторского замысла, с одной стороны, способствует превращению рондо в пьесу-поэму, свободно развивающуюся фантазию, с другой, – реализуется в четко и гармонично оформленной классической форме рондо-сонаты.

Песенно-романсовая природа тематизма главной партии (рефрена), типичные гармонические фигурации в партии фортепиано и их мелодизация, – все это указывает на романтический русский фортепианный стиль. Квадратность структуры основных тем, традиционность

гармонического строения, использование альтернативных басов характерны для сонат венских классиков. Главная же особенность Второй сонаты А. Караманова заключается в стилистической неоднородности, сочетающейся с цельностью и самостоятельностью формы.

Произведения А. Караманова в жанре инструментального концерта отличаются яркой оригинальностью музыкального языка и концептуальной глубиной. Композитор создал три фортепианных и два скрипичных концерта, «Ориентальное каприччио» для скрипки с оркестром, Концерт для трубы и джаз-оркестра и одночастную пьесу «Плач» для скрипки с оркестром. К моменту создания Первого фортепианного концерта в 1958 году А. Караманов уже создал 7 симфоний, балет, другие симфонические произведения, хоровую поэму, две фортепианные сонаты, струнный квартет.

Как известно, в отличие от многих своих предшественников – композиторов-пианистов, А. Караманов сочинял, не притрагиваясь к инструменту. Это, несомненно, накладывало отпечаток на его фортепианный стиль. Жанр инструментального концерта трактуется композитором, прежде всего, как симфонический: в диалогах солиста и оркестра прослеживается стремление не продемонстрировать виртуозность пианиста, яркость концертного звучания, но скорее подчинить их последовательному развитию центральной идеи произведения. В диссертации О. Кирпак о концертно-фортепианном стиле А. Караманова подчеркивается, что в его инструментальных концертах «...главной авторской задачей является необходимость донести <...> содержательную концепцию произведения» [5, с. 9].

В Первом концерте для фортепиано А. Караманова есть красочные задушевные лирические темы, плясовые наигрыши, присутствуют черты балладности, для которой характерно последовательное развертывание формы, но главное – сохраняется цельность и динамичность развития. Присуща данному сочинению и яркая театральность, пластичность, вызывающая ассоциации с образами из балетов П. Чайковского, С. Прокофьева, И. Стравинского. Концерт изобилует яркими национальными мотивами, благодаря чему А. Караманов предстает продолжателем традиций русского музыкального театра (Пример 11).

Пример 11
А. Караманов Концерт № 1 для фортепиано,
тема вступления

Общее игровое настроение и плясовой характер произведения ассоциируются с картинами народных гуляний, образный строй – с сюжетом «Петрушки» И. Стравинского, ритмические находки и эксперименты подобны картинам языческих ритуалов в его же «Весне священной». Таким образом, А. Караманов приобщается к актуальным для второй половины XX века, по мнению Е. Долинской [6, с. 208–209], тенденциям включения в инструментальный концерт фольклорных и театральных аспектов.

Произведение написано в одночастной поэменной форме, сложившейся в первой половине XIX века. В образно-смысловом плане такая форма не может соперничать с многочастной, но, как отмечает Г. Орлов, «касаясь определенных, конкретных сторон жизни, симфоническая поэма и одночастный концерт позволяют воплотить их в тесной взаимосвязи, в непосредственном взаимодействии, в непрерывной динамике развития» [7, с. 48]. К примерам такой концертной формы в русской фортепианной музыке можно отнести Концерт Н. Римского-Корсакова, «Фантазию на темы Рябинина» А. Аренского, Второй концерт А. Глазунова, два концерта С. Ляпунова, Концерт-рапсодию А. Хачатуряна, Концерт для фортепиано и камерного оркестра А. Шнитке и др. Композиционное строение Первого концерта А. Караманова не претендует на краткое изложение классического цикла в единой сквозной форме: это сонатное *allegro* с эпизодом вместо разработки, элементами сюитности и монтажной калейдоскопичности.

Анализируя произведения раннего и консерваторского периодов творчества А. Караманова, можно сделать вывод о том, что стиль композитора формировался в русле традиционного музыкального письма, синтезируя языковое богатство и колористичность романтической мелодики и гармонии с четкой структурированностью и строгостью классической формы. Огромная роль в становлении музыкального языка А. Ка-

раманова принадлежала национальным чертам русской фортепианной музыки и соответствующим влияниям отечественных композиторов второй половины XIX – начала XX веков. Об этих влияниях упоминал и сам А. Караманов: «Всегда, всю жизнь музыка Чайковского, Скрябина, Рахманинова была для меня свята. Могу лишь повторить, что мое творчество рождено только этой традицией» [8, с. 195].

Вместе с тем, музыка А. Караманова полна оригинальности и свежести. Во-первых, его творческий метод характеризуется тем, что композитор никогда не сочинял, сидя за инструментом, и, следовательно, не отталкивался от технической стороны исполнения. Следовательно, некоторые элементы фактуры его произведений могут показаться странными и неудобными (последнее чаще обнаруживается в опусах более поздних периодов). Во-вторых, А. Караманов слышал и мыслил фортепианную музыку орке-

стрально, как насыщая ее различными средствами выразительности (штрихами, тембрами и др.), характерными для симфонической музыки, так и придавая собственным замыслам особую концептуальную глубину и масштабность воплощения.

Фортепианные произведения раннего и консерваторского периодов творчества А. Караманова послужили мощным стимулом для создания последующих сочинений (и фортепианных, и симфонических), в которых сформировались существенные элементы индивидуального стиля композитора. Благодаря дальнейшему развитию в русле не только классического, но и авангардного музыкального письма, А. Караманов смог обрести неповторимо индивидуальный стиль, на основе которого были созданы произведения религиозного и позднего периодов его творчества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Караманова П. С. Воспоминания о детстве и ранней юности Алемдара Караманова // Алемдар Караманов: Музыка, жизнь, судьба: Воспоминания, статьи, беседы, исследования, радиопередачи. М.: Классика-XXI, 2005. С. 12–27.
2. [Караманов А. С.] Беседа с А. Соколовым (1991) // Алемдар Караманов: «Как живой с живыми говоря...» / сост. С. С. Крылатова. М.: Академика, 2013. С. 197–211.
3. Холопов Ю. Н. Аутсайдер советской музыки: Алемдар Караманов // Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба: Воспоминания, статьи, беседы, исследования, радиопередачи. М.: Классика-XXI, 2005. С. 76–95.
4. [Караманов А. С.] Высказывания из бесед с Е. Клочковой (1999, 2001, 2003) // Алемдар Кара-

- манов: «Как живой с живыми говоря...» / сост. С. С. Крылатова. М.: Академика, 2013. С. 280–289.
5. Куртак О. Л. Концертно-фортепианный стиль А. Караманова (на материале трех концертов для фортепиано с оркестром): автореф. дис. ... канд. иск. Харьков, 2012. 21 с.
6. Долинская Е. Б. Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия: исслед. очерки. М.: Композитор, 2005. 560 с.
7. Орлов Г. А. Советский фортепианный концерт. Л.: Музгиз, 1954. 210 с.
8. [Караманов А. С.] Беседа с М. Рахмановой // Алемдар Караманов: «Как живой с живыми говоря...» / сост. С. С. Крылатова. М.: Академика, 2013. С. 187–196.

REFERENCES

1. *Karamanova P. Vospominaniya o detstve i ranney yunosti Alemdara Karamanova* [Memories of Alemdar Karamanov's childhood and early youth]. Alemdar Karamanov: Muzyka, zhizn', sud'ba: Vospominaniya, stat'i, besedy, issledovaniya, radioperedachi [Alemdar Karamanov: Music, life, fate: Memories, articles, conversations, research

- works, radio broadcasts]. Moscow: Klassika-XXI, 2005. Pp. 12–27.
2. [Karamanov A.] Beseda s A. Sokolovym (1991) [Conversation with Alexander Sokolov (1991)]. Alemdar Karamanov: «Kak zhivoy s zhivymi govorya...» [Alemdar Karamanov: "As though alive which is speaking with the livings..."]. Comp. by

S. Krylatova. Moscow: Akademika, 2013. Pp. 197–211.

3. *Kholopov Yu.* Outsyder sovetskoy muzyki: Alemdar Karamanov [The outsider of Soviet Music: Alemdar Karamanov]. Alemdar Karamanov: Muzyka, zhizn', sud'ba: Vospominaniya, stat'i, besedy, issleovaniya, radioperedachi [Alemdar Karamanov: Music, life, fate: Memories, articles, conversations, research works, radio broadcasts]. Moscow: Klassika-XXI, 2005. Pp. 76–95.

4. [*Karamanov A.*] Vyskazyvaniya iz besed s E. Klochkovoy (1999, 2001, 2003) [The statements from conversations with E. Klochkova (1999, 2001, 2003)]. Alemdar Karamanov: «Kak zhivoy s zhivymi govorya...» [Alemdar Karamanov: “As though alive which is speaking with the livings...”]. Comp. by S. Krylatova. Moscow: Akademika, 2013. Pp. 280–289.

5. *Kirpak O.* Kontsertno-forteipiannyj stil' A. Karamanova (na materiale tryokh koncertov dlya fortepiano s orkestrom) [Piano concert style of A. Karamanov (based on the material of three concertos for piano and orchestra): Abstract of Thesis for the Degree of Ph. D. (Art). Kharkov, 2012. 21 p.

6. *Dolinskaya E.* Forteipiannyj kontsert v russkoy muzyke XX stoletiya [Piano Concerto in Russian Music of the 20th Century]: research essays. Moscow: Kompozitor, 2005. 560 p.

7. *Orlov G.* Sovetskiy forteipiannyj kontsert [Soviet Piano Concerto]. Leningrad: Muzgiz, 1954. 210 p.

8. [*Karamanov A.*] Beseda s M. Rakhmanovoy [Conversation with M. Rachmanova]. Alemdar Karamanov: «Kak zhivoy s zhivymi govorya...» [Alemdar Karamanov: “As though alive which is speaking with the livings...”]. Comp. by S. Krylatova. Moscow: Akademika, 2013. Pp. 187–196.

Блеклова Марина Викторовна

аспирант кафедры истории музыки

Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова

Россия, 344002, Ростов-на-Дону

marinarozhkova190395@mail.ru

ORCID: 0000-0002-5030-4112

Marina V. Bleklova

Postgraduate student at the Music History Department

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

Russia, 344002, Rostov-on-Don

marinarozhkova190395@mail.ru

ORCID: 0000-0002-5030-4112

