

ждения. У Элизабет Оксенфельд мы видим только живопись, но она выражает и движение, игру цветовых пятен и форм, и звук – мы слышим этот гул урагана, в нас как бы ударяют летящие листья, обломки веток...

Таковы лишь некоторые заметки, которые не претендуют на полный и глубокий анализ многогранного яркого творчества Элизабет Оксенфельд, стремящейся воплотить мечту своей жизни – создать «бабушкин сад» и в реальной земной жизни, и в творчестве.

Источники и литература

1. Бауэр В., Дюмоти И., Головин С. Энциклопедия символов / Пер. с нем. Г.Гаева. – М.: КРОН-ПРЕСС, 2000. – 504 с.
2. Гастев А. Делакруа. – М.: Искусство, 1996.
3. Иттен И. Искусство цвета / Пер. с нем. – М.: Д.Аронов, 2004. – 96 с., ил.
4. Кандинский В. О духовном в искусстве. – М.: Архимед, 1992. – 110 с.
5. Кассирер Э. Опыт о человеке: Введение в философию человеческой культуры // Проблема человека в западной философии. – М., 1988.
6. Словарь иностранных слов / [гл. ред. Ф.Н.Петров]. – М.: Сирин, 1996. – 608 с.
7. Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. – М.: Художественный журнал, 2003.
8. Ochsenfeld E. Chances Taken. <http://www.elisabeth-ochsenfeld.com/resume.php>
9. Ochsenfeld E. Grosselterngarten. <http://elisart.de/statement.php>

Крипак О.Л.

УДК 781.62 (477)

НАЧАЛО И ПРИНЦИП КОНЦЕРТНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ А. КАРАМАНОВА

Для творчества такого самобытного мастера, как А. Караманов обращение к тому или иному жанру всегда связано с поиском его глубинных истоков. Это в полной мере относится и к жанру концерта, в котором композитор опирается не на «готовые» модели концертной формы, хотя и имеет их в виду, а на внутренний потенциал концертности как особого типа музыкального мышления. На этом глубинном уровне – уровне мышления – осуществляется жанрово-интонационные констелляции и синтезы, необходимые композитору для воплощения идеи концертности в той или иной ее трактовке, определяемой замыслом конкретного сочинения.

Важную роль здесь играют комплексы экстрамузыкальных, связанных с действительностью или другими эстетическими объектами и интрамузыкальных, связанных историко-стилевыми прототипами в музыкальной традиции, ассоциациями. К первым можно отнести религиозную тему и программность, вытекающую из ее воплощения.

Ко вторым – стилевые ориентации композитора на традицию жанра, обозначенную им самим как приверженность русской школе.

Наконец, для выявления признаков концертного стиля Караманова необходим учет темброво-инструментального начала, играющего в концерте роль ведущего фактора в организации материала в фактуре и форме композиции.

Рассмотрим сначала генезис и принципы концертности на уровне их интонационной диалектики, т.е. на уровне типологических основ этой разновидности музыкального мышления.

Размышляя о новом инструментальном стиле, черты которого наметились в творчестве И. Стравинского после увлечения театром и вокальной музыкой, Б. В. Асафьев посчитал необходимым остановиться на сфере концертности. Мысли Асафьева по этому поводу затем были интегрированы им же самим в капитальном труде «Музыкальная форма как процесс» как основа интонационной теории [2].

В книге о Стравинском [1], написанной Асафьевым в период работы по созданию интонационной теории, сформулировал интонационный подход к принципу концертности, сохраняющий, на наш взгляд, актуальность для исследований, по поводу концертных жанров и форм любого автора и на сегодняшний день.

Прежде всего, исследуя этот принцип, Асафьев исходит из диалектики «музыкально организующий и оформляющей мысли» [1, с. 218], т.е. рассматривает концертность как принцип музыкального мышления. «Концертность», понимаемая Асафьевым не «...в узком только виртуозном «соревновательском» смысле, <...> а в ином, глубоком и серьезном» [там же]. Речь идет о н а ч а л е и п р и н ц и п е к о н ц е р т н о с т и (разрядка наша – О. К.), уходящем в глубь веков и определяющих, по мысли Асафьева, магистральные тенденции в становлении музыкальных жанров и форм.

Для того, чтобы раскрыть суть такого понимания концертности, Асафьев обращается к этимологии слова «концерт». Слова концерт и concertare имеют двойное значение. По-латински concertare – сражаться, спорить. По-итальянски concertare – устраивать, придумывать, concerto – значит соглашение, oli concerto – «единогласно» [1, с. 220]. На основе этого двойного значения значения концерта, по пониманию как соревнование – соглашение, выводится понятие концертничество, ссылаясь на книгу Шеринга «Geschichte des Instrumentalsconcerts» (Leipzig, 1905 и последующие издания) говорит: понятие к о н ц е р т и р о в а н и е – древнее. Проследить его можно далеко в глубь веков – до чередующихся хором в греческой трагедии и еврейских псалмов, нашедших себе место в католическом культе в качестве «а н т и ф о н о в» [там же].

Принцип концертности, в основе которого лежат антифоны как древней генетический исток, в дальнейшем развивался в направлении совершенствования **диалога**. Именно этот термин Асафьев употребляет для характеристики концерта. Совершенство диалога Асафьев видит «<...> в его экспрессии – в том, – что два (или несколько) концертующих инструмента, исходя из нескольких общих предпосылок, вскрывают в них два начала, два течения и развивают свои точки зрения диалектически, в согласии постоянного сосуществования идеи господствующей и его же порожденной идеи контрастирующей» [1, с. 218].

В таком понимании «концертность», «концертирование» практически равнозначны к понятию высшего уровня музыкальной концептуальности – симфонизму. Именно симфонизм, понимаемый, как становление идеи (по Асафьеву), «некоторых общих предпосылок» в процессе противоречивого, даже конфликтного иногда взаимодействия музыкальных образов, приводящего к новому качеству, «<...> подразумевает наличие сформировавшейся логической основы, функциональности всех элементов музыкальной структуры, тематического контраста, особо напряженного и непрерываемого драматургического развития» [7, с. 19]. Концертность, концертирование были одним из основных каналов, через которые музыкальное мышление внедрялась диалектика идеи «господствующей и его же порожденной идеи контрастирующей» (Б. Асафьев).

Возникнув из антифонов, принцип концертирования из фониической области все глубже проникал в композиционно семантические слои музыкальной формы, преобразуя диалогичность в диалектическое единство. Это и имеет в виду Б. Асафьев, говоря о том, что «и фуги, и вариации, и соната – каждый из этих основных «видов» музыки могли быть проработаны диалектически и составлять концерт» [1, с. 218]. Асафьев здесь не случайно употребляет термин виды, имея в виду неконкретные формы, детерминированные историко-жанровыми условиями, а общие принципы логики музыкального мышления, отражаемые в перечисленных им музыкально-творческих тестах. (Этот термин часто употреблял взамен, по видимому, терминов «жанр» или «форма» сам Алемдар Караманов).

Однако концерт как форма диалога, соревнование – соглашение совместно музицирующих исполнителей не растворяется в сонатно-симфоническом принципе. Этот принцип дал ему новую жизнь, уже в рамках эпохи развитой сонатной формы. Симфонии, естественно реализовался «прежде всего в рамках симфонии как жанра «высоких обобщений»» (Б. Асафьев), воплощающего целостную концепцию Человека <...> [7, с. 19]. В таком понимании сонатная форма выступает лишь как частный случай воплощения симфонизма, понятие которого «шире сонатности, выступающей в качестве его рационально-логической, конструктивной основы, механизма его воплощения» [там же].

Но, даже в рамках господства сонатности, сонатно-симфонического цикла, в котором хотя бы одна из частей, как правило первая обязательно писалась со времен классицизма в сонатной форме, диалогическая концертность сохраняет свою атрибутику, а вместе с ней и значение принципа музыкального мышления. Исходя из рассуждений Асафьева, те же фуги, вариации, и сонаты лишь могли быть проработаны диалектически, на основе чего они и могли составлять концерт. Для того же, чтобы это осуществилось, потребовалась самостоятельная форма, специфика которой определяется Асафьевым, что в ней «...самодовлеющее значение получала **динамика диалога** (выделено нами. – О. К.), а с ней и ясное проведение диалектического принципа» [1, с. 218].

Осознавая этимологическое родство понятий – диалог и диалектика, Асафьев отмечает их принципиальные различия: «я вовсе не вывожу диалектичность из диалога. Я говорю, что в музыкальном оформлении диалектичность проявляется нагляднее, когда конкретно выступают инструменты как носители тезиса и антитезиса, и идеи, контраста, не в смысле только различия тем, а в смысле взаимопроникновения противоположных предпосылок и различного их обоснования в процессе музыкального становления» [1, с. 218 – 219].

Асафьев подчеркивает необходимость знания об «истории развития концерта во всех его трансформациях» [1, с. 218 – 219], снова повторяя мысль о том, что не концерт обязан своим происхождением сонатной форме, а наоборот, сонатная форма многим обязана концерту – «одной из фаз музыкального мышления» [1, с. 218 – 219].

Исторические этапы концертности, Асафьев видит не только в барочных синкретических формах (в зарубежном музыкознании музыкальное барокко определяется как «концертирующий стиль»), но и в музыкально-театральных жанрах, в первую очередь в опере. Одной из первейших концертных форм он называет арию, причем, трактует ее не в плане внешневиртуозном, а в плане «диалектического выявления эмоциональных состояний и характеров». Среди дальнейших реализаций концертности Асафьев называет так же увертюры и симфонии.

Мысли Асафьева по поводу концертности, как уже отмечалось, возникли в связи с характеристикой нового инструментального стиля в музыке XX века (И. Стравинский). По этому поводу ученый делает важные обобщения, касающиеся не только Стравинского, но и других мастеров концертного стиля в новейшей музыке (она берет свое начало, как принято считать с рубежа XIX – XX веков и особенно явно заявляет о себе в первых десятилетиях XX века – эпоху Авангарда – 1). Композиторы нового времени не ищут готовых форм – схем, а исходят из принципов формообразования «от которых пошло дальнейшее развитие музыки, и которые выработали *импровизационные вариационные формы*, (выделено нами – О. К.), а за ними фугу и сонату» [1, с. 218 – 219]. Выделенные нами слова Асафьева по поводу истоков концертности в им-

провизационных вариационных формах, что не исключает наличие в современных жанрах фуг и сонат, указывают на глобальный принцип концертности – диалектику антифонного контраста.

Этот принцип был осознан и использован исторически в разных преломлениях и даже, как говорит Асафьев, «извращениях», (имеется в виду виртуозность *an und fur Sich* – буквально с нем.: «само по себе»). Более того, Асафьев полагает, что без осознания принципа концертности европейская музыка не могла бы создавать протяженные и сцепленные формы из чисто музыкальных предпосылок, а руководствовалась бы литературно-поэтическими, живописными, танцевальными и прочими экстра-музыкальными источниками. Здесь намечен принцип синтеза искусств, в разных формах чрезвычайно характерный для инструментальных стилей XX века, развитие которых осуществляется между двумя полюсами, которые мы можем условно обозначить как программную концертность и «чистую», музыкальную концертность. Тот факт, что концертный принцип исторически пронизывает все музыкальные жанры, свидетельствует о возможности различных синтезов на его основе. Современный концерт (здесь Асафьев впервые употребляет слово «концерт» в значении жанра) является «расширением и углублением принципов музыкального развития и приемов разработки в смысле динамически интенсивного развертывания, путем инструментального диалога, заложенных в тезисе – в точке отправления (будь это тема, попевка или какое-либо простейшее сопряжение) импульсов к раскрытию потенции материала» [1, с. 220].

Приведенные слова можно считать определением концерта как жанра, хотя, как отмечает сам Асафьев, в полной мере это относится и к сонате, и к сонатности: «но соната выросла из идеи концертности, и, расширив возможности *Durchfugung* (идею выведения и проведения), вновь возвращается в русло концертности» [1, с. 220]. Речь идет не о возвращении в «примитивный концерт Ренессанса» (Б. Асафьев), а о претворении в жанре концерта завоевании позднейших эпох.

Асафьев далее очерчивает в лаконичной форме и механизмы, «возвращении к концертности» если, рационализированной сонатной форме проведение или разработка занимают определенное им отведенное место, то в концертности они выступают как прием, становящийся центром развития: этот прием начинает овладевать всеми частями схемы, и «р а с ш и р я я с ь (разрядка Асафьева. – О. К.), превращается в главное в цель» [1, с. 220].

В этих условиях тематизм может быть сведен «к самым лаконичным сопряжениям («зерно»)), а вариационность входит в сонатность, фуга и канон тоже внедряются в нее» [1, с. 220].

Наконец, «современность делает последний шаг: к а ж д ы й и н с т р у м е н т и п р и с у щ и й е м у з в у к о м а т е р и а л (разрядка наша. – О. К.) являются носителями диалектического развития музыкальной идеи, переводя п о т е н ц и а л ь н у ю э н е р г и ю м а т е р и а л а в музыкальном движении (разрядка Асафьева. – О. К.), в котором и раскрывается динамика звучания» [1, с. 220].

В заключение как итог своих рассуждений Б. В. Асафьев дает ему одно определение совершенного концерта. Если в первом определении подчеркивалось значение динамически интенсивного развертывания, осуществляемого путем инструментального диалога, то в этом (втором) определении Асафьев акцентирует внимание на драматургическом моменте: «Современный концерт есть, прежде всего, «переключение» принципа разработки в диалектическое становление, идея становится действующей силой, м у з ы к а л ь н о е д в и ж е н и е – д е й с т в о м (разрядка наша. – О. К.), в котором каждый конкретный голос («инструмент», а не отвлеченный голос строгого стиля) является носителем или точнее «делателем» (фактором) развития. Развитие само уже перестает быть чем-то противопоставленной теме: оно и есть непереносимое условие ее существования, ее актуального «проявления», полноты ее становления» [1, с. 221].

Итак, принцип («начало») концертности, концертирования, по Асафьеву можно систематизировать следующим образом:

- генезис концертирования – соревнование – соглашение, в основе которого лежит древний интрамузыкальный генезис антифонов (от переключек и дублировок (магадизацией) в пении библейских псалмов до новых типов антифонария в сопоставлениях «tutti – solo», «громко – тихо», контрастов в фактуре, контраста тем, частей цикла и т.д.);
- концертное «соревнование» определяется совершенством диалога, являющегося предпосылкой организации через него (а не из него) диалектического принципа мышления;
- постоянного сосуществования идеи господствующей («порождающей») и идеи контрастирующей, дополняющей («порожденной»);
- принцип концертности не сводится к способу или манере исполнения, а также к рациональным схемам, даже такой как сонатная. По отношению к последней, концертность выступает как одно из ключевых генетических начал в качестве фазы музыкального мышления;
- эволюция концертности в музыке европейской традиции проходит как бы сквозь различные конкретные формы и жанры музыки, воплощаясь в таких разных видах как фуга и оперная ария, увертюра к опере и камерный ансамбль, симфония и камерно-вокальный песенный цикл и др.;
- понимаемый в историко-эволюционном плане «сквозной принцип концертности» может быть воплощен комплексно в специальном жанре-концерте для солирующего инструмента (инструментов) с оркестром, ансамблем; при этом жанровом модель концерта потенциально вариабельна в том смысле, что на разных исторических этапах могут возникать и возникают разные парадигмы концертной формы;

- лежащий в основе концертности инструментальный диалог основывается на раскрытии, развертывании импульсов, заложенных в тезисе, в роли которого могут выступать самые различные элементы, вплоть до попевок или, по Асафьеву, «простейшего сопряжения звуков», не говоря уже о развернутых построениях типа мелодической темы;
- для инструментальной концертности, понимаемой в широком смысле, в том числе и для того ее вида, который Асафьев называет современным концертом, имея в виду XX век, характерен «перевод» потенциальной энергии материала (с обязательным учетом свойств концертующего инструмента или инструментов и присущего им звукоматериала) в музыкальное движение, раскрывающее общую динамику звучания;
- несводимость принципа (начала) концертности к какой-либо структуре (типу композиции) определяет особую роль в нем музыкального движения – действия, при котором каждый инструмент является «делателем» развития. В концерте развитие не может быть противопоставлением теме, понимаемой как единица драматургии, – оно (развитие) есть неременное условие ее (темы), актуализации; диалектика «закрывает» диалог.

Забегая несколько вперед отметим, что принцип концертности трактуется Карамановым именно в асафьевском смысле. Особенно это характерно для религиозного периода творчества композитора, в котором практически отсутствуют «готовые» рациональные схемы, а также жанровая однозначность. Как тонко и глубоко слышащий музыкант, Караманов, обладавший уникальным тембровым и звуковысотным слухом улавливал внутренние «праинтонационные» формулы концертности в религиозных источниках, которые мыслились им музыкально, понимал Священное писание как музыкальный (омузыкаленный) текст, Караманов не мог не натолкнуться на генезис концертности как фазы музыкального мышления. Отсюда – его, «восхождение к прошлому», о котором писал и Асафьев по поводу концертности, говоря, что композиторы XX века поднимаются все выше и выше к позднему Ренессансу, и к гиганской лаборатории, где и образовывались формы симфонической музыки [1, с. 219]. Однако, сама эта музыка, имеющая конкретные свойства исторической поэтики не могла быть для Караманова моделью. Лишь на ее основе, говоря опять же словами Асафьева, композитор не смог бы «растить протяженные и сцепленные формы» (те же циклы симфоний). Для этого Караманову понадобился синтез интертекстуального значения – посредником между генетической концертностью и симантикой композиции стали литературно-поэтические (в религиозном преломлении) и даже бытийно-жанровые (обрядовые, игровые) источники. В их «сцеплении», стремлении к их художественному единению, и лежит ключ к постижению стиля творчества Караманова, а идея концертности как сквозная в нем. Исследователи творчества Караманова, обращая внимание на моменты его мировоззрения и эстетики [6], [8], [9], [10] специально не рассматривают принцип концертности. А между тем, этот принцип практически во всех асафьевских установках, реализуется в его симфонии. Если брать сам жанр концерта в значении претворения в нем симфонического принципа, то те же три фортепианных концерта Караманова, которым посвящена монография и статьи Е. Ключковой опять же [3], [4], [5], могут быть проанализированы в концептуальном аспекте как разные формы проявления моделей принципа концертности.

Источники и литература

1. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. – Л.: Музыка, 1977. – 279 с.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / 2 – е изд. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
3. Ігнатченко Г. І. Парадигми творчості композитора // Музыка. № 2. – 2006. – С. 6 – 9.
4. Ігнатенко Г. Творчий процес художника // Укр. музикознавство. Вип. 25. – К.: Муз. Україна, 1995. – С. 108 – 115.
5. Ключкова Е. В. Алемдар Караманов. Симфонический цикл «Быть» по Апокалипсису (к проблеме влияния религиозного источника на симфоническое мышление композитора) // Музыкальная культура христианского мира: Материалы Международной научной конференции. – Ростов – на – Дону., 2001 – С. 465 – 472.
6. Крылатова С. С. Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба. Воспоминания, статьи, беседы, исследования, радиопередачи. – М.: Издательский дом Классика – XXI, 2005. – 364 с.
7. Куприянова Л. А. Семантика музыкальной композиции: Автореферат диссертации на соискание степени кандидата искусствоведения. – Магнитогорск, 2000. – 22 с.
8. Подскачий М. Творчество Алемдара Караманова: опыт характеристики // Крылатова С.С. Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба. Воспоминания, статьи, беседы, исследования, радиопередачи. – М.: Издательский дом Классика – XXI, 2005. – С. 248 – 254.
9. Польдяева Е. Апокриф или послание? О творчестве Алемдара Караманова // Музыкальная академия. – 1996. – № 2. – С. 1 – 15.
10. Холопов Ю. Аутсайдер советской музыки: Алемдар Караманов // Крылатова С. С. Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба. Воспоминания, статьи, беседы, исследования, радиопередачи. – М.: Издательский дом Классика – XXI, 2005. – С. 76 – 95.