

М. А. БЫЧЕНКОВА, Е. В. КЛОЧКОВА
Государственная классическая академия
им. Маймонида



УДК 785.11

К ПРОБЛЕМЕ ВЛИЯНИЯ РЕЛИГИОЗНОГО ИСТОЧНИКА НА СИМФОНИЧЕСКОЕ И ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО АЛЕМДАРА КАРАМАНОВА

Религия и религиозные писания стали постоянной программой моего творчества. Я всё более углублялся в этот мир, постоянно в нём пребывая, читая, расширяя свои познания. Религия, как первичный импульс, породила вдохновение, поднимала на новую высоту всё моё творчество. Оно складывалось в могучие симфонические формы, насыщенные всеми средствами музыки.
Алемдар Караманов¹

Творчество Алемдара Караманова (1934–2007), пребывавшее в забвении долгие годы, в последнее время вызывает растущий заслуженный интерес. Об этом свидетельствуют имена выдающихся музыкантов, включающих сочинения композитора в свои концертные программы: Владимир Спиваков, Евгений Бушков, Александр Титов, Теодор Курентзис, Юрий Кочнев, Владимир Вярдо и другие. А также множество статей, посвящённых его искусству и, главным образом, его уникальной судьбе, – судьбе «добровольного отшельника», в начале карьеры порвавшего все связи со столицей, профессиональным Союзом композиторов и уехавшим в родной Симферополь.

Началом нового летоисчисления в творческой биографии Алемдара Караманова можно считать 1965 год. После окончания Московской консерватории он возвращается в Симферополь, который становится для него неким личным «карамановским Афоном». В Симферополе были написаны самые значительные произведения, воплотившие то новое, что открылось композитору в восприятии мира. Новое это – обретение веры, обращение к Богу, к религии – повлекло за собой самый настоящий творческий переворот, перерождение и возрождение творческого Духа. Вспыхнувший свет открыл перспективы духовного искусства. Две основополагающие черты характеризуют музыку Караманова этого периода: религиозное содержание произведений (композитор говорит, что его новое мировоззрение и его вера проявились именно в музыке: «Я искал Бога и нашёл его. Действительно нашёл – в своей музыке») и отказ от позиций музыкального авангарда, которым композитор увлекался в студенческие годы, возвращение к традициям западноевропейской и русской симфонической классики, их продолжение и развитие.

В ряду авторов, творчество которых настроено на «религиозную волну», Алемдар Караманов занимает особое положение. Как отмечал Ю. Н. Холопов, среди крупных русских композиторов он «был первым, повернувшим против авангарда на путь религиозной

музыки» [11, с. 124]. Чрезвычайно важно, что его религиозное творчество сложилось не под влиянием подспудно назревавших новых тенденций и художественных исканий, но в процессе особой «вовлечённости» в единственную для него, всепоглощающую тему. Творческий перелом, связанный с обретением веры, сказался на большинстве создаваемых впоследствии произведений в разных жанрах: симфонических (циклы «Совершишася» и «Бысть»), жанрах католической церковной музыки («Stabat Mater», Реквием, Месса (существует в дирекционе) и инструментального концерта (Третий фортепианный концерт «Ave Maria»). Однако религиозно-философская тема раскрывалась уже и в некоторых произведениях предыдущих периодов творчества Караманова². Например, в авангардный период – с 1962 по 1964 гг., когда композитора называли «главой консерваторских модернистов» – ещё до обретения им веры, до его крещения, серьёзного изучения религиозных текстов, он создал фортепианный цикл «Пятнадцать концертных фуг». Караманов говорил: «*Это страшные фуги – самый настоящий крест*». По поводу, например, *f moll'*ной фуги он рассказывал, что её тема напоминает возглас Христа: «Или, или! лама савахфани?», то есть «Боже Мой, Боже Мой! Для чего Ты меня оставил?» (Матф.: 27, 46). Караманов считал, что цикл фуг передаёт крестные муки и то страшное душевное состояние, которое композитор испытывал во время полного неприятия его сочинений официальными музыкальными кругами.

Последовательно и полно тип программной религиозной композиции воплотился в симфонических циклах Караманова «Совершишася» по четырем Евангелиям (1965–1966) для увеличенного состава оркестра, большого и детского хоров, солистов (виолончели, скрипки, тенора) и «Бысть» по Апокалипсису (1976–1980).

Религиозные симфонии Караманова вписывают в «музыкальную летопись эпохи» свою, очень важную главу, связанную с религиозным осмыслением мира верующим человеком. Картина мира, представленная

в музыке XX столетия на свой лад отражает «взрывоподобный» характер развития науки, «сумасшедшие» теории, не раз перевернувшие представления о смысле человеческого бытия, при этом оставаясь антропоцентрическими. В симфониях Караманова она заменяется религиозной картиной мира, в центре которой находится Бог. Человек же является подобием Божьим, основной смысл его жизни «есть диалог и жажда интимной связи с Творцом: он принципиально неполон и абсолютно бессмыслен без Бога» [7, с. 22]. Показательно, что религиозную картину мира и концепцию религиозного человека автор музыкально претворяет именно в жанре симфонии, «предназначение» которой, как известно, «всегда состояло в исследовании исторического Человека» [2, с. 309]. Исторический человек в библейских симфониях Караманова предстаёт прежде всего религиозным, верующим человеком, способным к общению с Богом и усматривающим лишь в этом цель своего существования. Поэтому в симфониях циклов «Совершишася» и «Бысть» человеческий и Божественный миры постигаемы не с позиции «обычного» человека, как в классическом четырёхчастном симфоническом цикле (обобщённо воплощающем идеи *Homo agens*, *Homo sapiens*, *Homo ludens*, *Homo communis* [3, с. 24]), но с позиции религиозного, способного к общению с Богом, верующего человека – *Homo religiosus* – человека, живущего в мире «под знаком действительного присутствия Высшего» [4, с. 178].

«Совершишася» – десятичастный оркестрово-вокальный цикл, в котором симфонические, концертные и ораториальные принципы предстают в оригинальном синтезе. Традиционные жанры и формы в цикле даны в самых разнообразных сочетаниях. Караманов говорил о том, что «Совершишася» представляет единое целое, где к его концу, в финале, написанному на текст Псалма № 117, «тысячеголосный хор» восклицает: «Ты Бог мой, буду славить, славить Тебя, славить Тебя!». К этому грандиозному финалу и направлено всё драматургическое развитие цикла.

Композитор подчёркивал, что «для того, чтобы лучше понимать его симфонии, нужно знать и изучать Святые Писания», поскольку его музыка находится с ними в непосредственной связи. Именно поэтому Караманов два своих симфонических цикла называет «Совершишася» – «Симфоническое музыкальное Евангелие» и «Бысть» – «Симфонический музыкальный Апокалипсис». Уже эти композиторские определения заставляют задуматься о роли религиозного слова в музыке карамановских библейских симфоний. Выскажем предположение, что слово здесь определяет звук в том смысле, как об этом говорил А. В. Михайлов: «проявления “скраденного”, “умолчанного”, претворённого, преобразованного, воплощённого слова» (цит. по: [12, с. 250]). В симфониях Караманова слово «запрятано» в музыку, что, однако,

не мешает сохранению связей с романтической программностью. При этом оно остаётся всё же особым, сакральным словом, имеющим священный религиозный смысл. Поэтому Ю. Н. Холопов даже отмечал: «В этой музыке Слово превыше звука»³.

Связь религиозного слова и музыки олицетворяют, прежде всего, названия симфоний – микроцитаты из Евангелий и Апокалипсиса. Композитор говорил, что названия появлялись как некий эпиграф, который наиболее точно соответствовал содержанию. Эти названия даны на церковно-славянском языке. Они (как это вообще свойственно эпиграфу) являются как бы авторским указанием, раскрывающим содержание и главную идею. Полное название первого цикла звучит так: «Совершишася во славу Богу, во имя Господа Иисуса Христа». «Совершилось!» – это последнее слово Христа на кресте. «Когда же Иисус вкусил укуса, сказал: совершилось! И, преклонив главу, предал дух». (Ин.: 19, 30). Слово «совершилось» для Караманова очень важно, потому что оно в религиозной трактовке имеет свой, не совпадающий с мирским значением, смысл. Совершение – это исполнение, но исполнение не своей воли, а воли Божьей, что означает «не полагаться на самих себя, а утвердаться в Боге». Так как Караманов считал своё новое религиозное творчество приходом к Богу, то и первое произведение, созданное после «духовного прозрения», представляет этот приход как совершившийся по воле Божьей. Поэтому в названии цикла заложена не только евангельская программа, но и констатация того, что по воле Божьей, по Божьему промыслу произошло духовное приобщение самого автора.

Следующим произведением, раскрывающим религиозно-философские идеи автора, явился Третий концерт для фортепиано с оркестром «Ave Maria», написанный в 1968 году.

Содержание концерта с трудом поддаётся словесной образной конкретизации, прежде всего, в силу его духовной направленности. Вот что пишет Холопов: «Подобно симфониям, это – светлая мистерия из ряда эпизодов, воплощающих переживаемый в музыке диалог архангела Гавриила и Марии в таинственной последовательности, где сильная кульминация ведёт к просветлённому завершению в настроении Богородицы: “Да будет мне по слову твоему”» [11, с. 128]. Но Караманов говорил, что название «Ave Maria» здесь аллегорическое. Авторское видение образов вызвано совершенно другими ассоциациями. Композитор считал, что этот концерт – древнее египетское вызывание дождя: «Представляете себе эти массы рук, которые тянутся к небу, во времена весны, когда нет дождя, и жрецы молят о дожде! Но, конечно, это духовный дождь, сразу становится понятно, что это молитва о Божьей милости, о великой благодати, которая должна снизойти с неба» (цит. по: [9, с. 117]). Поэтому важнейшим в определении содержания концерта становится именно устремлённость души, экзотичность

молитвенного состояния, видения «горнего мира», ощущение Бога в себе, рядом с собой.

В музыкальном языке фортепианного концерта «Ave Maria» так же, как и в симфонических циклах Караманова, нередко возникают обороты, близкие к риторическим фигурам эпохи барокко и баховским символам. Риторические фигуры, как известно, уже сами по себе наполнены религиозной символикой, так как они появляются именно в духовной музыке в связи с отражением канонических религиозных образов в григорианском хорале и знаменных песнопениях. Кроме того, в музыкальной ткани произведений, написанных Карамановым в религиозный период творчества, постоянно присутствует и оригинальный мелодико-гармонический оборот, который композитор считает символом всего своего религиозного творчества. Он называл его поглощением «*минора – особого рода смешение мажора и минора в одновременности, символ преодоления смерти, Воскресения*». Этот оборот можно рассматривать как своего рода риторическую фигуру карамановского стиля. Внедрение в структуру большого мажорного септаккорда пониженной третьей ступени, звучащей как задержание к ноне и разрешающейся в неё, ведёт к ладовой неопределённости, одновременности мажора и минора, что воплощает религиозно-мистическую сущность единовременного охвата жизни и смерти. Две терции – мажорная и минорная находятся как бы в разных плоскостях. Мажорная терция всегда внизу – это своеобразная опора, она неизменна, а минорная терция – наверху, она колеблется, нависает, как тень, звучит щемящей болью и тут же исчезает (разрешается). Характерно, что когда этот оборот появляется, он звучит как самый важный постулат, и потому требует многократного повторения, как слова в молитве (пример № 1).

Пример № 1 Третий концерт для фортепиано с оркестром «Ave Maria»



Тип религиозной одночастной симфонии Караманова в следующем цикле «Бысть» можно назвать симфонией-«видением». Симфонии имеют следующие названия на церковнославянском языке: 1. «Любящу ны»; 2. «Кровию агнчею»; 3. «Блажени мертвии»; 4. «Град велий»; 5. «Быть»; 6. «Аз Иисус».

Композитор отражает в музыкальном развитии каждой симфонии не только общее содержание, но и последовательность визуальных картин. Это вызвало радикальное переосмысление классической функциональной системы формообразования и самих основ драматургии. Поэтому и собственно драматургия симфоний Караманова может быть условно определена как «драматургия видений», характеризующая

ся свободной сменой разделов, импровизационной логикой их развития, различным типом контрастов. Каждая одночастная симфония цикла «Быть» состоит из нескольких разделов, соответствующих тому или иному видению Апокалипсиса, а в целом симфония представляет как бы группу видений. Само видение с точки зрения Апокалипсиса – это различные образы, символы и знамения, которые проносились перед внутренним взором Иоанна – «так видел я в видении» (Откр.: 9, 17). Видение в Апокалипсисе, как правило, включает в себя несколько сюжетных моментов. Границы же его в симфониях определяет сам автор. Причём они характеризуют не только расчленённость событий, но и смену соответствующих разделов формы. Разделы-видения, в свою очередь, складываются из мозаики небольших эпизодов, объединённых одним микросюжетом. Цикл «Быть» в содержательном плане охватывает весь Апокалипсис. Так как книга представляет собой не одно, а много различных видений, в ней есть своё внутреннее членение, не всегда совпадающее с делением на главы. Как правило, толкователи, обращаясь к Апокалипсису, объединяют видения в группы, в каждой группе указывая её особенный смысл и называя «место того или другого видения и символа в общем течении откровения» [10, с. 22]. Эти деления на группы у разных толкователей часто не совпадают, но для нас важен сам факт этого деления. О цикле «Быть» Караманов говорил: «*Весь текст Апокалипсиса был разделён мною на определённые главы, узлы*». Каждая симфония цикла воплощает какую-то группу видений, что частично отражает её программное название.

Общий принцип композиции Апокалипсиса, заключённый в том, что «одни и те же темы повторяются как бы нарастая, волнами... апостол набрасывает картину один раз, потом, не удовлетворяясь этим, начерчивает её вторично, затем ту же мысль повторяет ещё и ещё раз» [10, с. 148–149], распространяется на строение макроцикла «Быть», так как, по существу, во всех шести его симфониях звучит ведущий мотив Откровения – борьба Добра и Зла, но каждый раз со своим сюжетом, вносящим в этот мотив разные оттенки и дополнения. Изложив содержание Первой симфонии «Любящу ны», композитор пояснял, что такое же содержание в общем плане имеют и все симфонии цикла, но с различными образными трактовками¹.

Общий принцип вариационной повторности в симфониях одного и того же сюжета соответствует принципу тематического развития внутри каждой симфонии. Проявляется это в той «*строжайшей монопопевочности*», о которой говорил сам композитор, поясняя: «*Большая попевка сохраняется сквозь огромную симфонию, обрастая различными модификациями*». Это придаёт форме особую «текучесть» тематического материала, его взаимопревращаемость и взаимобратимость на протяжении всего произведения. Сам же процесс подчинён исключительно

содержательному ряду. Алемдар Сабитович даже замечал, что «в его симфониях нет никакой формы, кроме содержания». Формы, естественно, есть, просто они с трудом поддаются описанию при помощи привычных понятий. И даже авторское их определение (кстати, противоречащее только что приведённому суждению), указывает лишь на общие очертания конструкции. Например, Вторую симфонию цикла «Кровию агнчею» он характеризовал как «*вариации на две темы в сонатной форме*».

Не менее важна ещё одна особенность симфоний «Бысть». Она тоже производна от Апокалипсиса. На неё указывают многие толкователи: «форма сообщения откровения не форма пророчества, но форма видений и символов, доступных, прежде всего, чувственному зрению» [10, с. 28]. Может быть, поэтому в музыке возникает этот эффект «чувственного зрения», зрительно видимых картин и образов. Композитор несколько неожиданно, даже парадоксально, сравнивал свои симфонии с балетами, называя их «*великими балетами*». В такой своеобразной, «балетной», по словам автора, форме, проходят перед внутренним зрением ритмизованные движения тем-образов. Вот что говорил об этом композитор в комментарии к Первой симфонии цикла «Любящу ны»: «*Содержание здесь сплошь балетное. Балет хорошо может представить все образы. Балет может поднять эти символы на очень высоком уровне. Я думал сделать в балете всю эту вещь. Каждую секунду музыка что-то “говорит” из Апокалипсиса. Но есть и такие вещи, которые мы не читали в Апокалипсисе, симфонизмом можно сказать намного больше, чем словами*».

Музыкальный язык религиозных симфоний Караманова сложен и богат. Интертекстуальные взаимосвязи, присутствующие в его библейских симфониях, носят как характер цитирования (цитата песни Дворжака «Помню» в двух симфониях цикла «Бысть»), так и свободной деривации – «когда чужой текст в процессе его обработки становится импульсом для личной творческой фантазии и приводит к появлению совершенно нового текста» [1, с. 298]. Из наиболее ярких примеров деривации: интонации первого остинатного элемента и тип фактуры в III части «Совершишася» (пример № 2).

Пример № 2

Симфонический цикл «Совершишася», III ч.



У Караманова этот мотив оказывается наполнен многослойной семантикой, вобравшей в себя разные значения: от барочных риторических фигур (*suspiratio*) до романтических интонационно-образных лексем. Здесь он воплощает эмоцию мучительного страдания, боли. Эта интонация и сам тип фактуры вызывает аналогии с антрактом к IV карти-

не «Пиковой дамы» П. И. Чайковского (даже тональность та же – *fis moll*).

Начальная интонация темы «превознесения Вавилона» в симфонии «Град велий» из цикла «Бысть» почти точно совпадает с началом темы III части Второй симфонии С. В. Рахманинова (также в тональности *A dur*) (пример № 3).

Пример № 3

Симфония «Град велий»



Это бессознательное заимствование говорит о том, что язык классико-романтической эпохи является для композитора родным и лежит в основе его музыкального мышления.

Повторяющиеся в библейских сюжетах ситуации диктуют во многих случаях выбор определённого жанра. Циклы Караманова пронизаны многочисленными жанровыми формулами *lamento*, что обусловлено самим религиозным источником – это оплакивание Христа в Евангелиях и «похоронная песнь Вавилону» в Апокалипсисе (Откр.: 18, 9–20). У Караманова это VII часть «Совершишася» – «Пеленами с благовониями» (*плач Марии Магдалины, плач царей и народов по Вавилону в симфонии «Град велий» и многое другое*). Во всех случаях традиционная семантика жанра проявляется с предельной ясностью.

Нередко в симфонических циклах обращение и к жанру марша. В музыке Караманова этот жанр зачастую выполняет функции воплощения злых сил. Таковы эпизоды *начала войны с Дьяволом* в симфонии «Кровию Агнчею», *явления сатаны* в симфонии «Блажени мертвии» и другие.

Многочисленные кантиленные, близкие к песенным жанры в основном связаны с передачей светлых образов. К ним относятся: тема Христа в Первой части «Совершишася», тема Богородицы и Архангела Михаила в симфонии «Кровию Агнчею», тема Ангела и тема Иоанна в «Аз Иисус». Многие страницы партитур пронизаны вальсовыми темами. Почти всегда они связаны со светлым началом, с миром Божественного, как, например, «*Галактический вальс*» в «Блажени мертвии», вальсовый эпизод в первом разделе «Аз Иисус». Единственный раз, в симфонии «Град велий», звучит гротескный вальс, изображающий появление Дьявола.

Звуковые образы Апокалипсиса, так отчётливо «слышимые» при его чтении, с колоссальной силой воплощаются в реальном звучании карамановского оркестра. Партитура симфонического цикла «Бысть» необыкновенно богата, многослойна и в лучшем смысле слова роскошна. Акустические признаки различных звуковых явлений, описаниями которых так изобилует Апокалипсис, несомненно повлияли на оркестровую палитру симфоний. Во всех симфониях расширенный состав оркестра, в партитуру

некоторых вводятся: 6 (!) саксофонов, вибратоны, разнообразные электро-инструменты – гитары, синтезаторы, богатейший набор ударных, среди которых – трещётки, коробочка, кастаньеты. Конечно, особое символическое значение приобретают трубы, многочисленные «трубные гласы» в симфониях звучат так же часто, как в Апокалипсисе: «и слышал позади себя громкий голос, как бы трубный» (Откр.: 1, 10), «И семь Ангелов, Имеющие семь труб, приготовились трубить» (Откр.: 8, 6).

В целом влияние религиозного источника на творчество Алемдара Караманова формирует концеп-

туальный инвариант его религиозных произведений. Этот инвариант определяется наличием религиозного названия и религиозной программы, созданием собственного символического языка, использованием традиционных риторических барочных фигур и баховских символов, библейской семантикой инструментов, семантизацией формы как «конструктивного» аналога религиозной программы, влиянием принципа построения религиозного источника на форму сочинения, объединением симфоний в макроциклы, способные воплотить масштабность, многообразность и целостность религиозных источников.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Из бесед композитора с Е. В. Ключковой в ноябре 1999 г., мае и ноябре 2001 г., ноябре 2003 г. (Симферополь). Далее по тексту эти цитаты выделены курсивом и не оговариваются.

² Первое произведение Караманова, имеющее религиозно-философское заглавие и программу – это, как нам удалось установить, фортепианная пьеса «Разрушенный храм», написанная в 1950-е годы.

³ Холопов Ю. Н. Аннотация к авторскому диску Алемдара Караманова с симфониями «Блажени мертвии» и «Аз Иисус». Из архива композитора.

⁴ Программы симфоний из цикла «Совершишася» и «Бысть», подробно рассказанные А. С. Карамановым Е. В. Ключковой (Симферополь) в 1999, 2001, 2003 гг., полностью опубликованы в книге: Ключкова Е. Библейские симфонии А. Караманова. М.: Классика–XXI, 2005. 228 с.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 342 с.

2. Арановский М. Г. Симфония и время // Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века / ред.-сост. М. Г. Арановский. М.: Гос. ин-т искусствознания, 1997. С. 303–371.

3. Арановский М. Г. Симфонические искания. Л.: Сов. композитор, 1979. 286 с.

4. Василенко Л. И. Краткий религиозно-философский словарь. М.: Истина и жизнь, 2000. 256 с.

5. Дабаева И. П. Духовный концерт в культуре современной России: традиции и новаторство // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 2 (13). С. 134–138.

6. Казанцева Л. П. «Пограничные жанры»: за и против // Проблемы музыкальной науки. 2008. № 1 (2). С. 26–31.

7. Медушевский В. В. О церковной и светской музыке // Музыкальное искусство и религия: мат-лы науч. конф. «Оте-

чественная культура XX века и духовная музыка» / РАМ им. Гнесиных. М., 1994. С. 20–45.

8. Мень А. В. Читая Апокалипсис. М.: Истина и жизнь, 2000. 262 с.

9. Польдяева Е. Апокриф или послание? О творчестве Алемдара Караманова // Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба. Воспоминания, статьи, беседы, исследования, радиопередачи. М., 2005. С. 102–132.

10. Священник Николай Орлов. Апокалипсис Святого Иоанна Богослова. Опыт православного толкования. СПб.: Воскресение, 1999. 576 с.

11. Холопов Ю. Н. Аутсайдер советской музыки: Алемдар Караманов // Музыка из бывшего СССР: сб. ст. / ред.-сост. В. Ценова. М.: Композитор, 1994. Вып. 1. С. 120–138.

12. Чигарёва Е. И. Музыка в научной мысли А. В. Михайлова // Михайлов А. В. Музыка в истории культуры: избранные статьи. М.: Московская консерватория, 1998. С. 243–258.

REFERENCES

1. Aranovskiy M. G. *Muzikal'nyy tekst: struktura i svoystva* [The Musical Text: Structure and Properties]. Moscow: Kompozitor Press, 1998. 342 p.

2. Aranovskiy M. G. *Simfoniya i vremya* [The Symphony and Time]. *Russkaya muzyka i XX vek: Russkoe muzikal'noe iskustvo v istorii khudozhestvennoy kul'tury XX veka* [Russian Music and the 20th Century: the Russian Musical Art in the History of 20th Century Artistic Culture]. Edited and Compiled by M. Aranovsky. Moscow: State Institute of Art, 1997, pp. 303–371.

3. Aranovskiy M.G. *Simfoniicheskie iskaniya* [Symphonic Search]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1979. 286 p.

4. Vasilenko L. I. *Kratkiy religiozno-filosofskiy slovar'* [Concise Religious-Philosophical Dictionary]. Moscow: Istina i zhizn', 2000. 256 p.

5. Dabayeva I. P. *Dukhovnyy kontsert v kul'ture sovremennoy Rossii: traditsii i novatorstvo* [The Sacred Concert in the Culture of Contemporary Russia: Traditions and Innovations]. *Problemy muzikal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2013, No. 2 (13), pp. 134–138.

6. Kazantseva L. P. «Pogranichnye zhanry»: za i protiv [“Borderline” Genres – Pro et Contra]. *Problemy muzikal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2008, No. 1 (2), pp. 26–31.

7. Medushevskiy V. V. *O tserkovnoy i svetskoy muzyke* [About Church and Secular Music]. *Muzikal'noe iskustvo i religiya: mat-ly nauch. konf. «Otechestvennaya kul'tura XX veka i dukhovnaya muzyka* [The Musical Art and Religion: Texts of the Scholarly Conference “National Culture of the 20th Century and Sacred Music”]. Gnesins' Russian Academy of Music. Moscow, 1994, pp. 20–45.

8. Men' A. V. *Chitaya Apokalipsis* [Reading the Apocalypse] Moscow: Istina i zhizn', 2000. 262 p.

9. Pol'dyaeva E. Apokrif ili poslanie? O tvorchestve Alemdara Karamanova [An Apocrypha or a Message? About the Music of Alemdar Karamanov]. *Alemdar Karamanov. Muzyka, zhizn', sud'ba. Vospominaniya, stat'i, besedy, issledovaniya, radiopredachi* [Alemdar Karamanov. Music, Life, Destiny. Memories, Articles, Interviews, Research, Radio] Moscow: Klassika–XXI, 2005, pp. 102–132.

10. Svyashchennik Nikolay Orlov. *Apokalipsis Svyatogo Ioanna Bogoslova. Opyt pravoslavnogo tolkovaniya* [The Apocalypse of St. John the Theologian. An Essay of Orthodox

Christian Interpretation]. St. Petersburg: Voskreseniye, 1999. 576 p.

11. Kholopov Yu. N. Outsayder sovetskoy muzyki: Alemdar Karamanov [An Outsider in Soviet Music: Alemdar Karamanov]. *Muzyka iz byvshego SSSR: sb. st.* [Music from the Former USSR: a Collection of Articles]. Ed. B. Tsenova. Issue 1. Moscow: Kompozitor Press, 1994, pp. 120–138.

12. Chigareva E. I. Muzyka v nauchnoy mysli A. V. Mikhaylova [Music in the Scholarly Thought of A. V. Mikhaylov]. Mikhaylov A. *Muzyka v istorii kul'tury: izbrannye stat'i* [Music in the History of Culture: Selected Articles] Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 1998, pp. 243–258.

К проблеме влияния религиозного источника на симфоническое и фортепианное творчество Алемдара Караманова

Алемдар Караманов – создатель особого типа религиозной симфонии, сложившейся в зрелый период его творчества. На религиозные темы им написаны: симфонические макроциклы – «Совершишася» в десяти частях, по четырём Евангелиям, и «Быть» в шести симфониях, по Апокалипсису, «Stabat Mater» и Реквием для солистов, хора и оркестра, Третий фортепианный концерт «Ave Maria».

Влияние религиозного источника на творчество композитора формирует концептуальный инвариант его религиозных произведений. Он определяется наличием религиозного названия и религиозной программы, созданием собственного

символического языка, использованием традиционных риторических барочных фигур и баховских символов, библейской семантикой инструментов, семантизацией формы как «конструктивного» аналога религиозной программы, влиянием принципа построения религиозного источника на форму сочинения, объединением симфоний в макроциклы, способные воплотить масштабность, многообразность и целостность религиозных источников.

Ключевые слова: Алемдар Караманов, религиозная симфония, циклы симфоний «Совершишася», «Быть», фортепианный концерт «Ave Maria», симфония-видение

Concerning the Issue of Influence of the Religious Source on the Orchestral and Piano Music of Alemdar Karamanov

Alemdar Karamanov is the creator of a special kind of religious symphony, which was formed during his mature musical period. Religious subject matter provided the foundation for: his symphonic macro-cycles “Sovershyshasya” [“It is Finished”] in ten movements, inspired by the four Gospels, “Byst” [“That Which Shall Be”] consisting of six symphonies, based on the Book of Revelation, and the Third Piano Concerto, “Ave Maria.”

The influence of the religious source material on the composer's music formulates the *conceptual invariant* of his religious musical compositions. It is defined by the presence of a religious title and a religious program, the creation of his personal symbolic language,

the usage of traditional rhetorical Baroque figures and symbols a la Bach, Biblical semantics interpretations of separate instruments, a semantic rendition of form as a “constructive” analogue to a religious program, the influence of the principle of construction of the religious source on the form of the composition, as well as the unification of symphonies into macro-cycles capable of embodying the scale, diversity and integrity of the religious sources.

Keywords: Alemdar Karamanov, religious symphony, cycles of symphonies “Sovershyshasya,” “Byst,” Piano Concerto “Ave Maria”, symphony-revelation

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.1.18.120-125

Быченкова Мария Александровна

старший преподаватель кафедры ансамблевого исполнительства, заместитель декана по учебной работе факультета мировой музыкальной культуры
E-mail: m_bychenkova@mail.ru

Клочкова Елена Викторовна

кандидат искусствоведения, доцент, и.о. декана факультета мировой музыкальной культуры, заведующая кафедрой истории и теории исполнительского искусства
E-mail: l_klochkova@mail.ru
Государственная классическая академия им. Маймонида
Российская Федерация, 115035 Москва

Maria A. Bychenkova

Senior faculty member at the Department for Ensemble Performance, Associate Dean for Tutorial Work at the Department of World Musical Culture
E-mail: m_bychenkova@mail.ru

Elena V. Klochkova

Candidate of Arts, Associate Professor, Head at the History and Theory of the Art of Performance Branch of the Department of World Musical Culture
E-mail: l_klochkova@mail.ru
Maimonides State Classical Academy
Russian Federation, 115035 Moscow

