

Черная Е. Б.

старший преподаватель, Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского

## ЭСТЕТИКА И ПОЭТИКА АВТОРСКОГО СТИЛЯ А. КАРАМАНОВА (НА ПРИМЕРЕ ФОРТЕПИАННОЙ СОСТАВЛЯЮЩЕЙ)

**Аннотация.** Творчество А. Караманова рассматривается в контексте теории индивидуально-авторского стиля, конституируется по признакам исторической эпохи, художественной парадигмы, соотношения «помысленного» и «выраженного». В историческом аспекте авторский стиль А. Караманова отражает социальные и художественные тенденции общественной жизни, резко изменившиеся при переходе от «советской» к «постсоветской» идеологии. Основа авторского стиля А. Караманова – отечественная классика с присутствием ей высокой «этики стиля» (слова самого автора), качеством гипер-интертекстуальности, чуждом подражательности, что относится и к фортепианной составляющей данного стиля.

**Ключевые слова:** авторский стиль, стиль А. Караманова, гипер-интертекстуальность, фортепианный стиль.

**Анотація.** Чорна Є.Б. Естетика і поетика авторського стилю А. Караманова (на прикладі фортепіанної складової). Творчість А. Караманова розглядається в контексті теорії індивідуально-авторського стилю, конститується за ознаками історичної епохи, художньої парадигми, співвідношення «помисленого» і «вираженого». В історичному аспекті авторський стиль А. Караманова відображає соціальні та художні тенденції суспільного життя, що різко змінилися при переході від «радянської» до «пострадянської» ідеології. Основа авторського стилю А. Караманова – вітчизняна класика з притаманною їй високою «етикою стилю» (слова самого автора), якістю гіпер-інтертекстуальності, якій не притаманне наслідування, що відноситься і до фортепіанної складової даного стилю.

**Ключові слова:** авторський стиль, стиль А. Караманова, гіпер-інтертекстуальність, фортепіанний стиль.

**Abstract.** Chernaya E. B. Aesthetics and poetics of the A. Karamanov author's style (after the example of a piano part). Creativity of A. Karamanov considered in the context of the theory of individual writing style, constituted on the grounds of the historic era, the artistic paradigm, the ratio of "mind by mind" and "expression." Historically, the author's style of A. Karamanov reflects the social and artistic trends of social life dramatically changed in the transition from the "Soviet" to "post-Soviet" ideology. The basis of the author's style of A. Karamanov – domestic classic innate high "ethics of style" (the words of the author), the quality of hyper-intertextuality, imitation alien that applies to the piano part of the style.

**Keywords:** author's style, the style of A. Karamanov, hyper-intertextuality, piano style.

Надійшла до редакції 26.12.2012

© Черная Е. Б., 2012

**Результаты предыдущих исследований.** Авторский стиль композитора – сложное и полипараметровое явление, формируемое на основе системы мировидения (идейно-философские и эстетические установки, исповедуемые творческой личностью) в сочетании с интрузивными факторами, определяемыми метафорой Н. Римского-Корсакова «музыкальное звукоосозерцание». Разработка теории авторского стиля в музыке, к которой в конечном итоге направлены любые монографические исследования, включает множество линий-подходов, среди которых В. Суханцева выделяет методологические критерии обязательного порядка – «историю», «стиль», «эпоху», «творческий стиль», «парадигму», рассматривая их последовательно [20, с. 1]. Применение этих категорий к авторскому стилю А. Караманова определяет актуальность и научную новизну данной статьи.

**Цель исследования** – общая характеристика эстетики и поэтики стиля А. Караманова применительно к фортепианному творчеству композитора.

**Основные результаты исследования.** Исходным понятием в изучении авторского стиля является «история», что обозначает не только необходимость рассмотрения изучаемых явлений в историческом аспекте, но, как следствие, «... требование исследования какого-либо явления в контексте его (явления) исторической конкретности вкупе с запретом приписывания анализируемому объекту характеристик из «будущего» – исторической точки, в которой находится наблюдатель» [20, с. 1].

Творчество А. Караманова, рассматриваемое исторически, не отличается «далекой дистанцией», но и здесь необходима конкретика того контекста, в котором оно непосредственно формировалось. Точка зрения на творчество А. Караманова сегодня существенно отличается от той, которая была общепринятой в советский период, когда Ю. Холопов, впервые чутко уловивший значимость и масштабность, неординарность творческой личности композитора, назвал его «аутсайдером советской музыки» [22].

В данном определении «точка» исследовательской мысли внедистанционна –

Ю. Холопов говорит о А. Караманове как современник, учитывая исторический контекст, который можно определить как «советская музыка», а более точно – как «музыка, созданная композиторами в советский период». Данной точке зрения созвучна мысль В. Суханцевой по поводу «эпохи» и «творческого стиля» – стиль эпохи «...вовсе не означает только и именно художественный стиль, хотя определенные проявления последнего весьма часто воспринимаются как эпохальные» [20, с. 3]

Для характеристики контекста авторского стиля более приемлемы понятия «парадигма» или «логико-культурная доминанта» (термин Г. Сорокиной) [18], означающие некую общую матрицу-модель (Т. Кун) [9], по которой строится на определенном этапе (в определенную «эпоху») научное, а также и художественное мышление-творчество.

Парадигмы творчества А. Караманова (О. Крипак[8]) складывались под влиянием общестиле-

вых тенденций, обнаруживаемых в музыкальном искусстве последней трети XX века (Н. Пронина[14]) с «поправкой» на политическую и идеологическую систему запретов, существовавшую вплоть до 90-х годов прошлого столетия в «советской» музыке.

Стиль композитора генетически целостен и складывается из двух «парадигмообразующих» факторов – мировоззренческого и этико-эстетического, рассматриваемых со стороны их «...укорененности в атрибутике мышления и выражения помысленного» [20, с. 3]. Музыкальное мышление как фактор, «управляющий» авторским стилем композитора, есть «сознание слуха» (Т. Чередниченко)[24], но слуха не только индивидуального, но и общественного. В индивидуальном стиле, таким образом, выделяются его (стиля) осмысление и выражение, составляющие «полюсы» в стилеобразовании. По В. Суханцевой, «... человек, живя в мире, мыслит мир, чем и выделяется из него» [20, с. 6]. В системе «человек – мир» осуществляется перманентный диалог между «помысленным» и «выраженным». При этом «стиль мышления», что имеет прямое отношение к авторскому стилю, «... автономен и не регламентирован внешними формами выражения» [там же].

В результате рассмотрения всех детерминант творческого стиля, понимаемого прежде всего как авторский, В. Суханцева дает фактически его определение на философско-эстетическом уровне: «Творческий стиль есть переживание мира, данное в виде а) концепции мира; его, мира; б) экзистенциональное состояние, не заботящееся о последствиях для художественного и научного сообщества; в) акт утверждения субъективности, противоречащей культурно-исторической норме» [там же, с. 5].

Стиль каждого крупного композитора, которым является А. Караманов, «...снабжен парадоксальной оптикой; только достигнув Целого, музыкальный стиль устремляется к Одному – движению души к ее сугубой интимности. Музыкальный стиль растет «корнями вверх» Его космизм есть не ледяная всеобщность универсальных сущностей, а космос изнутри» [там же, с. 6].

«Космос изнутри» – ключевая идея авторского стиля А. Караманова, что он сам неоднократно подчеркивал в своих высказываниях. Эстетическую (для него эквивалентную этической) идею «Космоса» композитор сразу же переводит в сферу поэтики – музыкально-художественного, где обращает первоочередное внимание на связь с традициями. Считая свое творчество стилистически автономным, А. Караманов по поводу своей музыки говорит, что «...она взяла все, что есть на Западе», что «...для нас сейчас есть Рахманинов. Скрябин, Шостакович, Прокофьев, а дальше мы сразу переходим в модернизм» (цит. по: [6, с. 218]).

Сопоставляя «классику» и «модернизм» как эстетико-художественные феномены (стилевые парадигмы эпохального ранга), А. Караманов имеет в виду гипер-интертекстуальность (так определяет стиль А. Караманова

М. Подскочий [13, с. 311]) своего творчества, подчеркивая главное в его поэтике – симфонизм. Речь идет не о жанре симфонии, а о типе мышления, в кото-

ром (симфоническое мышление) стиль «...распредмечивает жанры, вынуждая их вновь пере- и проживаться», (...), «... перетекать в непрерывное, настоящее» [20, с. 6]. Традиции и новации симфонического мышления композитор объединяет, фиксируя личностный, индивидуальный, «феноменальный» к нему подход. Говоря об истоках (традициях) своего симфонизма, А. Караманов подчеркивает именно «свою линию» в них: «Мой симфонизм – это гораздо более высокий симфонизм, который все это объединяет. Он только берет начало от классического симфонизма и показывает в совершенно новом плане, что это чисто симфонические произведения...» [21, с. 234]. (Композитор говорит здесь о своих «католических» опусах, созданных в 90-е годы по моделям «тестаментов» *Stabat mater*, Реквиема, Мессы.)

Стилю А. Караманова, несмотря на его гипер-интертекстуальность, чужда полистилистика, взятая на вооружение его современником и другом

Ал. Шнитке (правда, по мысли С. Савенко, Ал. Шнитке в динамике своего стиля шел «от диалога к синтезу» [15]). Вместе с тем, обе тенденции – «диалог» и «синтез», но только в обратном порядке – от «синтеза к диалогу» (см. об этом в диссертации О. Крипак [8, с. 6]), представлены и у А. Караманова. Претворяя традиции, композитор стремится к выявлению целостности своих музыкальных идей без расшифровки их стилистических истоков. По этому поводу, характеризуя данный тип творчества, высказался Э. Денисов: «Истинному мастеру никакая полистилистическая одежда не нужна – он продолжает – даже в одиночестве – быть самим собой» (цит. по: [12]). Оставаться «самим собой» можно и в условиях полистилистики, которая, по Ал. Шнитке [25, с.290], глобально присуща музыке всех эпох. Однако «синтез», означающий слитное претворение на авторском уровне разностилевых истоков, более благоприятен для диалогичности высокого уровня, к которой и приходит А. Караманов в своих «библейских» симфонических концепциях религиозного периода творчества (диалог «космос-микрокосмос», «небесное-земное», «Божественное-человеческое», «Творение-творчество»).

Гипер-интертекстуальность, нахождение «над» конкретными текстами культуры, является ключевой для авторского стиля А. Караманова, который «...никогда не использует стилистические аналогии» [13, с. 311]. Как отмечает М. Подскочий, «...этот принцип творчества связан с отношением композитора к феномену музыкальной культуры» [там же]. А. Караманову, особенно в «религиозном» периоде творчества, чужд принцип «интеллектуальной игры», фиксируемый в термине «авторитет текста», означающем «...степень насыщенности текста в художественном произведении аллюзиями на другие тексты культуры» [16, с. 331].

В подобных текстах «адресатом» является, по А. Соколову, «очень эрудированный потребитель» [там же]. А. Караманов чужд этой традиции, сложившейся в контексте реалистической музыки XX века, не порывающей с классическим наследием. Он «...совершенно иначе мыслит себя в этом ракурсе» (...) – «...как непосредственного продолжателя традиции, ко-

торая прежде всего связана с русской культурой. Ряд имен, среди которых он совершенно спокойно видит свое имя – не кокетничая, просто он действительно так мыслит: Чайковский, Рахманинов, Скрябин, Прокофьев, Шостакович – и Караманов. И здесь действительно нет разрыва, а есть непосредственное ощущение продолжения той идеи, но на уровне современных возможностей музыкального языка» [там же].

Все называемые А. Карамановым имена своих «прямых» предшественников относятся к когорте авторов, исповедующих определенный тип творчества. В этом понятии, по М. Арановскому, «... речь идет о соотношении в стиле общего и индивидуального, значении традиций и канона, об отношении к мастерству и к роли художественного воображения, о «пульсировании» границ гипотетического новаторства и многом ином. Являясь понятием комплексным, тип творчества, по-видимому, должен включить в себя и то, что непосредственно обусловлено особенностями личности мастера, свойствами его характера и темперамента. Вместе с тем, это понятие должно в полной мере учитывать влияние на личность художника национальной и социальной среды, исторической действительности, воздействие идейной и эстетических течений. Все это в конечном счете фокусируется в себе и з о б р а ж е н и я Ч е л о в е к а . » [2, с. 16] (Разрядка автора. – Е. Ч.).

В свою очередь, «... в силу специфики музыки как искусства по преимуществу «лирического», способ отображения в ней Человека означает, по сути,

с п о с о б п р и с у т с т в и я в н е й а в т о р а » [там же, с. 17] (Разрядка М. Арановского – Е. Ч.). У А. Караманова тип творчества можно определить как «классический», если иметь в виду под классикой ту художественную целостность и «эталонность», в которой «... нет расщепления мира на духовное и бытовое, в котором у музыкального «слова» нет иерархических примет высокого или низкого» [5, с. 130]. В эстетическом и специальном искусствоведческом понимании «классика» предстает как художественный стиль, в котором мера и гармония основываются «... не на дистилляции жизненной полноты..., а на конкретно чувственном, полнокровном, телесном жизненном изобилии» [11, с. 357].

Как отмечает М. Арановский, «...оглядываясь назад, нельзя не заметить, что, хотя искусство всегда выделяло, акцентировало какую-либо одну сторону Человека, тем не менее он присутствовал в нем в е с ь, целиком, как е д и н о е ц е л о е – в комплексе индивидуальных особенностей и связей с социальной реальностью» [2, с. 17]. (Разрядка автора. – Е. Ч.). Для А. Караманова-классика формула «целостного Человека» – ведущая установка в стиле. Ему чуждо «ограничение диапазона отражаемого», «локализация внимания всецело на какой-либо одной грани человеческой личности» (М. Арановский [там же]), что отражается и технико-языковой сфере.

Стиль А. Караманова, прошедшего увлечение авангардными техниками письма, возвращается в «религиозном» периоде к неоромантизму и его классическим признакам-нормам творчества, прежде всего,

этическим. Композитор осознает, что техники письма неверно рассматривать «... только как разные способы организации музыкальной материи, типы синтаксиса. За каждым новым отношением к звуку, за каждой системой звукоорганизации стоит (конечно, если перед нами мыслящий и зрелый художник) явление более глубокое – обнаружение тех или иных сторон человеческого мышления, восприятия» [там же].

Высказывание А. Караманова – «жизнь во всей ее полноте – моя главная религиозная заповедь» – своеобразный эпиграф к творчеству композитора, ключ к пониманию его целостного стиля. Считая себя религиозным композитором, А. Караманов в своем мироощущении опирается на широкий круг философских, этических, эстетических и собственно музыкальных источников, не сводимых к «общему знаменателю», к какой-либо «музыкальной моноконфессиональности». Православное христианство для

А. Караманова – «сгусток», концентрат этико-философских воззрений, восходящих к античным и мифологическим корням. Из первоисточков карамановской философской системы Н. Пронина выделяет собственно этический, идущий от античного гнозиса – «... с ним непосредственно связан антагонизм понятий Добра и Зла (в сократовском гнозисе это антагонизм не относительный, а абсолютный)» [14, с. 8].

«Абсолют» карамановской музыки состоит в переносе, «переводе» комплекса этических антитез «Добро – Зло» в область диалога как «элементарного механизма перевода» (Ю. Лотман [10, с. 150]). Это означает выбор соответствующей звуковой концепции, где первично музыкальное «слово», взятое как аналог и «отблеск» Слова Божественного: «В начале была Музыка, и Музыка была у Бога, и Музыка была Бог» [19, с. 152].

В области языковых средств, стиль А. Караманова целесообразно рассмотреть по методике, предложенной А. Корто по отношению к фортепианным стилям К. Дебюсси и М. Равеля. Фортепианный стиль – важная составляющая авторского стиля как французских импрессионистов, о которых пишет

А. Корто, так и А. Караманова, который с полным основанием может быть отнесен к категории композиторов-пианистов (образцами для него здесь были С. Рахманинов и А. Скрябин). Методика А. Корто включает следующие пункты: 1) характер музыкального языка; 2) инструментальное осуществление; 3) тематический выбор; 4) испытанные влияния [7, с. 153]. По отношению к целостному стилю автора важнейшая из этих категорий – «язык»; «тематический выбор» и «испытанные влияния» – категории общестилевого, контекстного, социо-коммуникативного значения, определяющие авторское отношение к «текстам культуры» – как современной тому или иному художнику, так и взятой в определенной ретроспективе. «Инструментальное осуществление» имеет прямое отношение к той составляющей стиля автора, которая определяется понятием «видовой стиль» (В. Холопова [23, с. 223]), в данном случае, фортепианный.

«Язык» А. Караманова, пройдя стадии поисков и экспериментов («классика», «модернизм», «неоро-

мантизм)), в целом фиксируется синтезом тональной и модальной систем (по О. Крипак, это – «смешанная тонально-модальная система» [8, с. 11]). В языковой сфере А. Караманов не останавливается на каких-либо «стандартах», свободно комбинируя разно-языковые стилистические истоки – от бытовых жанров до лексем эпохально-знакового уровня (монодия, хорал, гимн и др.). Характерная для творческого стиля

А. Караманова особенность – свободное оперирование «знаками языка», имеющими разные истоки: «Одно свойство объединяет музыкальное мышление Караманова на всем протяжении его творческого пути, при всех крутых поворотах – тенденция к свободе структуры» [22, с. 79].

Стремление быть «новым в целом, а не в частностях» (так Ал. Шнитке охарактеризовал стиль А. Караманова) проявляется как в ряде общих, константных языковых моментов в области, прежде всего, гармонического стиля (расширенный лад, полутонная дифференциация звукового поля, многозвучные «гипер-аккорды» с характерным карамановским, как он сам говорил, «поглощением минора мажором»), так и в переменных, «переменных» принципах конструирования формы, где автор никогда не соблюдает устоявшиеся «схемы».

Языковая логика стиля А. Караманова полностью подчинена интонационно-содержательному комплексу в виде жанра, от которого идет «этика стиля» (слова самого А. Караманова), образно-тематического комплекса, развертывающегося по принципу, который сам автор называет «монопопевочностью» – «... какая-то одна попевка проходит сквозь огромную симфонию, обрастая различными модификациями, все темы строго выходят из нее» [6, с. 217].

Темообразование, его специфика – основной фактор в авторском стиле А. Караманова. На этой основе вырастает принцип «свободы» как в области языка, так и в области формы (синтаксиса). Тематические конструкции у А. Караманова двойственны; они совмещают два принципа, которые М. Арановский определяет как дедуктивный и индуктивный. В первом случае «... образ темы возникает чаще всего целиком, иногда только в общих контурах, которые могут затем уточняться и заполняться», (...) «... образ целого здесь предшествует частям и деталям» [2, с. 21]. Во втором случае автор «... не предусматривает наличие готовых моделей: целое рождается здесь как будто чисто эмпирическим путем, словно путем исследования возможностей исходной интонации, испытывая ее в разных ладотональных, высотных, метроритмических и гармонических ситуациях, создавая с ее помощью различные фазы длительно развивающейся мелодической драматургии» [там же].

«Инструментальное осуществление» – второй пункт методики А. Корто – предполагает характер отношения языковых средств, применяемых композитором, к тому или иному виду инструментального стиля – фортепианному, скрипичному и т. д. Для А. Караманова как композитора-пианиста (он сам был первым исполнителем своих фортепианных произведений) инструментом «титального» вида является фортепиано.

В области этого видового стиля композитор придерживается многоплановой стилиевой ориентации, не сводимой к какому-либо одному «образу инструмента», – иллюзорно-педальному, реально-беспедальному, «ударно-шумовому», «поющему» и т. д. (классификация Л. Гаккеля [4, с. 12]). Как отмечает О. Крипак, в фортепианном стиле А. Караманова «... отсутствуют крайности – преобладание ударно-шумовых эффектов или имитация «пения» на фортепиано» [8, с. 10].

Оба «образа фортепиано», две основных модели фортепианного стиля – фортепиано бифоническое и фортепиано монофоническое – синтезируются на основе общей квази-тембровой трактовки регистров инструмента. В письме для фортепиано у А. Караманова преобладают типовые фактурно-гармонические формулы, что относится преимущественно к сольным концертным жанрам. Типы жанровых моделей определяют здесь типы пианизма. В ранних фортепианных опусах, в том числе, в детской фортепианной музыке, относящейся к «домодернистскому» периоду, включая даже свободно-атональный триптих «Пролог. Мысль. Эпилог». Сохраняется модель изложения, в которой учитывается качество «удобства» исполнения, координация синхронности-асинхронности игровых движений рук пианиста. Как правило, в одной руке всегда сохраняется стабильная позиционная опорность, а в партии другой руки на этой основе может возникать «безоппорная», «полетная» игра, в целом характерная для карамановских фортепианных импровизаций.

Концертная диалогичность и импровизационная природа фортепианной фактуры – типовые черты фортепианного «инструментального осуществления» у А. Караманова, что проявляется с разной мерой масштабности в сольной и фортепиано-оркестровой музыке. Общая «пианистичность» понимаемая как исполнительская «удобность», целесообразность фактурно-гармонического комплекса фортепианного письма А. Караманова не исключает использования неординарных приемов игры, практикуемых самим автором как пианистом. Это, в частности, аккордовая техника, построенная на многозвучных межактавных дублированиях вертикалей (по пять нот) в каждой руке, достигающих объемов ноны в кистевой растяжке. Такие пласты «ленточного» движения характерны для концертно-фортепианного письма А. Караманова. но эпизодически встречаются даже в детской музыке.

Что касается «тематического выбора» (А. Корто), то фортепианная музыка А. Караманова практически вся подчинена «осведомляющим знакам» (О. Соколов [17]) программности в ее обобщенно-несюжетном выражении (Бобровский В. [3, с. 33]). Чаще всего композитор ограничивается лишь «жанровым именем» (вариации, этюд, fuga и т. д.); иногда используются программные заголовки «картинного» или «портретного» типа («Море», «Крошка» и т. д.); развернутые литературные программы, в частности, библейские или мифологические, для фортепианного стиля А. Караманова менее характерны; они используются чаще всего в циклах симфоний, а фортепиано-концертной музыке такой программой наделен Третий концерт «Аве Мария», при чем сам автор ее не опубликовал.

В области «испытанных влияний» (А. Корто) авторский стиль А. Караманова, как уже отмечалось, полностью относится к русской школе, хотя здесь речь идет скорее об обобщенно понимаемой «этике стиля», чем о конкретных стилистических заимствованиях. Из русских авторов фортепианному письму А. Караманова ближе всего стиль А. Скрябина, а также рахманиновская «аккордовая» импровизация; из зарубежных авторов ориентиром для композитора служит преимущественно М. Равель с его «звуковыми масками»

(Т. Адорно[1]). В области влияний на стилистическом уровне (через языки формул) в фортепианное письмо А. Караманова проникают ориентальные элементы, характерные для музыкальной культуры Крыма как перекрестка разных цивилизационных и культурных «дорог».

**Выводы.** Таковы в общих чертах этико-эстетические, языковые и «технологические» особенности авторского стиля А. Караманова – творческого феномена, отличающегося оригинальностью и неповторимостью особого рода. Не «детали», «частности» (Ал. Шнитке), не эксперимент или техническая новация, а «классический» целостный взгляд на мир, на Человека в его бытийной и Божественной сущностях, определяет новизну этого стиля, по-своему уникального благодаря своей гипер-интертекстуальности. Музыка А. Караманова распознается на слух сразу же, но связано это с целым комплексом жанровых и стилевых, собственно языковых знаков, направленных на содержательную сторону прямого авторского или описательно-символического высказывания, в котором нет на первый взгляд повторяемости приемов, а господствует свобода логики «музыкального» звукообозрения, если воспользоваться словами одного из корифеев русской школы – Н. Римского-Корсакова.

#### Литература:

1. Адорно Т. В. Равель / Теодор В. Адорно // Избранное: социология музыки / Теодор В. Адорно ; [пер. А. В. Михайлова, М. И. Левиной]. — М. ; СПб., 1999. — С. 254—259.
2. Арановский М. Заметки о творчестве. О типе творчества / М. Арановский // Советская музыка. — 1981. — № 9. — С. 16—22.
3. Бобровский В. Программный симфонизм Шостаковича / В. Бобровский // Музыка и современность : сб. ст. / [сост. Т. А. Лебедева]. — М., 1965. — Вып. 3. — С. 32—68.
4. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века : очерки / Л. Гаккель. — 2-е изд. — Л. : Сов. композитор, Ленингр. отд-ние, 1990. — 288 с.
5. Гей Н. К. Художественный синтез в стиле Пушкина / Н. К. Гей // Типология стилистического развития Нового времени. Классический стиль. Соотношение гармонии и дисгармонии в стиле : сб. ст. — М., 1976. — С. 115—143.
6. Дудин Е. «Коллегиум музыкум» / Е. Дудин // Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба : воспоминания, ст., беседы, исслед., радиопередачи / ред.-сост. С. С. Крылатова. — М., 2005. — С. 213—221.
7. Корто А. О фортепианном искусстве : ст., материалы, документы / Альфред Корто ; сост., пер., ред. текста, вступ. ст. и коммент. К. Х. Аджемова. — М. : Музыка, 1965. — 364 с.
8. Крипак О. Л. Концертно-фортепианный стиль А. Караманова (на матеріалі трьох концертів для фортепіано з оркестром) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / О. Л. Крипак ; Харк. нац. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2012. — 20 с.
9. Кун Т. Структура научных революций / Т. Кун. — М. : Ермак, 2003. — 265 с.
10. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров / Ю. М. Лотман // Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров: ст., исслед., заметки / Ю. М. Лотман. — СПб., 2000. — С. 150—391.
11. Михайлов А. В. Проблемы стиля и этапы развития литературы Нового времени / Ал. В. Михайлов // Теория литературных стилей: современные аспекты изучения : сб. ст. / под ред. Н. К. Гея. — М., 1982. — С. 343—376.
12. Неизвестный Денисов : из записных книжек (1980/81—86, 1995) / [публ., сост., вступ. ст. и коммент. В. Ценовой]. — М. : Композитор, 1997. — 160 с.
13. Подскокий М. Творчество Алемдара Караманова : опыт характеристики / М. Подскокий // Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба : воспоминания, ст., беседы, исслед., радиопередачи / ред.-сост. С. С. Крылатова. — М., 2005. — С. 248—254.
14. Проніна Н. В. Феномен творчості А. Караманова в музичному мистецтві останньої третини ХХ століття (на прикладі творів 1960 — 1990 років) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Н. В. Проніна ; Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. — К., 2011. — 23 с.
15. Савенко С. Новое в творчестве Альфреда Шнитке : от диалога к синтезу / С. Савенко // LAUDAMUS : сб. ст. к 60-лет. Ю. Н. Холопова / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского ; [сост. В. С. Ценова, М. Л. Сторожко]. — М., 1992. — С. 146—154.
16. Соколов А. Феномен Караманова / А. Соколов // Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба : воспоминания, ст., беседы, исслед., радиопередачи / ред.-сост. С. С. Крылатова. — М., 2005. — С. 200—213.
17. Соколов О. В. К проблеме типологии музыкальных жанров / О. Соколов // Проблемы музыки XX века : [сб. ст. / [ред. кол.: В. М. Цендровский (гл. ред.) и др.]. — Горький, 1977. — С. 12—58.
18. Сорокина Г. В. Логико-культурная доминанта. Очерки, теории и истории психоанализа и антипсихологизма в культуре / Г. В. Сорокина. — М. : Прометей, 1993. — 276 с.
19. Стадниченко В. Евангелие от Караманова / В. Стадниченко // Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба : воспоминания, ст., беседы, исслед., радиопередачи / ред.-сост. С. С. Крылатова. — М., 2005. — С. 144—152.
20. Суханцева В. К. Музыка как мир человека. От идеи Вселенной — к философии музыки [Электронный ресурс] / В. К. Суханцева. — Режим доступа: [http://www.countries.ru/library/music\\_culture/mkm.htm](http://www.countries.ru/library/music_culture/mkm.htm). — Загл. с экрана.
21. Фатеев А. Беседы с А. Карамановым / А. Фатеев // Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба : воспоминания, ст., беседы, исслед., радиопередачи / ред.-сост. С. С. Крылатова. — М., 2005. — С. 226—243.
22. Холопов Ю. Н. Аутсайдер советской музыки: Алемдар Караманов / Ю. Н. Холопов // Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба: воспоминания, ст., беседы, исслед., радиопередачи / ред.-сост. С. С. Крылатова. — М., 2005. — С. 76—95.
23. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : учеб. пособие для студентов вузов искусств и культуры / В. Н. Холопова. — СПб. : Лань, 2000. — 319 с. — (Мир культуры, истории и философии).
24. Чердниченко Т. Идеи Ю. Н. Холопова к философии музыки / Т. Чердниченко // LAUDAMUS : сб. ст. к 60-лет. Ю. Н. Холопова / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского ; [сост. В. С. Ценова, М. Л. Сторожко]. — М., 1992. — С. 40—48.
25. Шнитке А. О полистилистике : доклад / А. Шнитке // Материалы VII Международного музыкального конгресса / отв. ред. Б. М. Ярустовский. — М., 1973. — С. 289—291.