

УДК 78.03+78.083

*Е. Лысюк***КОНЦЕРТ ГАЛЫНИНА № 1 В ПРЕДСТАВИТЕЛЬСТВЕ  
ЭСТЕТИКИ СОПРОТИВЛЕНИЯ 1940–1960-Х ГГ.**

*Статья посвящена осмыслению стиля названного произведения русского советского композитора в контексте эстетических предпочтений эпохи Второй мировой войны и в послевоенные десятилетия: гипертрофия образа Радости, что соответствует строю образов отдельных сочинений отечественных и зарубежных композиторов указанного периода.*

*Ключевые слова: жанр концерта, стиль в музыке, эстетика Сопротивления.*

Творчество Г. Галынина не перестает быть предметом внимания педагогов и исполнителей, стойко сохраняя свое место в учебном и концертном репертуаре сегодняшнего дня. Сказанное определяет актуальность исследовательской разработки темы его творчества, тем более в виду того, что в условиях поставангарда активизировалось внимание к «славильному» недраматическому концерту, черты которого стали предметом изучения в творчестве П. Чайковского, С. Рахманинова, А. Скрябина, А. Глазунова и др.

Объектом исследования являются сочинения Г. Галынина, предметом — творчество этого композитора в контексте стилево-образных установок послевоенного периода. Цель исследования — осознание стилевой органики Фортепианного концерта Галынина № 1 в качестве показательного явления искусства 1940–1960-х годов. Соответственно, конкретной задачей исследования является анализ Первого концерта Галынина как самостоятельного стилевого качества в представительстве сопротивленческой эстетики 1940–1960-х годов и представленной симфонизмом Шостаковича, Онеггера, Бартока и других [см. книгу Б. Ярустовского, 9].

Методологическая основа сочинения — интонационное слышание музыки в духе школы Б. Асафьева [1], представляющей музыкальное и речевое начала в их единстве и взаимообусловленности. Научная новизна работы заключается в том, что впервые в музыкознании Украины обсуждается органика стилевого проявления анализированного Концерта в связи с необарочной тенденцией преодоления симфонической диалогичности классической — романтической драматургии. Практическая ценность исследования обусловлена воз-

можностями использования его материалов в классе специального фортепиано, а также в курсах теории и истории исполнительства в высшей и средней музыкальной школе.

Творчество Г. Галынина достойно представляет определенный этап советской русской музыки военной и послевоенной эпохи, когда стилевой радикализм С. Прокофьева, Д. Шостаковича ассоциировался с национальным достоинством искусства великого народа, независимо от политической конъюнктуры их признания или отрицания в современности. Особенно популярен у пианистов Первый концерт названного автора, который и стал предметом анализа в данной статье.

Три части Концерта Галынина выстроены в приближении к облигатной форме старинного концерта — в первой части, в Allegro, отсутствует двойная экспозиция, солист представляет ведущую партию, которую *дополняет*, иногда *оттесняет* оркестр. Темы экспозиции контрастируют по динамическим и регистрово-тембральным показателям, однако близки по существу фактурного рисунка — остигатные фигуры «сложного бурдона» как фон мелодической линии, в которой особо заметна базисная «игровая фигура» типа  $\downarrow \text{♩}$ , широко используемая в «русской церковной музыке» (по высказыванию Н. Римского-Корсакова [7, с. 167–168]) — в колокольном церковном перезвоне (ср. с фигурой из «Славься» в «Жизни за царя» М. Глинки).

Обе темы экспозиции — «резвонны» запечатлевают энергию устремления, готовности к действию, в возбужденности проявления этого в первой и в большой сдержанности-остраненности во второй.

Начальная тема Концерта выполняет функцию главной партии:

На ц. 7 в A-dur проходит вторая тема, выполняющая функцию побочной.

Как видно из приведенных примеров, в обеих темах наличествует вышеназванная игровая фигура, в обеих имеет «сосуществование» мажорная и минорная терции, внося эффект джазового «блюзового» лада в ясный мажорный колорит звучания. Только вторая тема несколько упрощена и ритмически укрупнена, выполняя роль «эха» (по законам, идущим от барокко, более тихие звучания должно было играть медленнее [4, с. 3–4]). Особенно наглядно соотношение тем по законам «эхо» обнаруживается через повторение pp (1 т. перед ц. 8) того властного «жеста» (колокольный удара?), который открывает звучание всей первой части.

Гармонически-функционально названные темы фактически не противостоят, поскольку в строении обеих наличествует перемещение интервальных связей по квартам и трезвучиям с совмещенной, мажорной и минорной, терцией, в духе тоникальности «центрально-го аккорда» по Ю. Холопову [8].

Заключительная партия (ц.11) выстроена на материале первой темы:

Раздел, напоминающий разработку — от ц. 12, по существу, это вариантное проведение первой темы в ее «срастании» со второй, то есть ритмическое движение не дробится, что создает нарастание напряжения, но *укрупняется* (см.ритмические «шаги» четвертями от ц. 16). Колокольные биения, четкие и частые, прорастают в «раскачки» к концу этого центрального, не столько разработочного, сколько развивающего раздела, результатом которого становится репризное проведение — ритмически укрупненное по типу второй темы — проведение первой, «исполняющей обязанности» главной партии (ц. 18):

Вторая тема, по типу побочных тем в репризе сонатной формы, проходит на уровне *C*, но с подчеркнутыми «мерцаниями» блюзового лада, едва намеченного в экспозиционном разделе (от ц. 25):

Проведение заключительной партии сменяется короткой кодой, в которой узнаваемы ритмические варианты остинато разработки, которые образуют контрапункт с играемой в ритмическом увеличении темой главной партии (от ц.30). Как следует из приведенного описания, Галынин, в традициях А. Глазунова, широко воспользовался полифонической ритмической вариантностью, бурдонными эффектами контрастной полифонии, но обходя традиционную полифоническую имитационную технику. Совокупно строение первого Allegro приближено к рондальным построениям доклассических концертов, в которых проведение одной темы и ее вариантов образовывало смысл композиционных установок на Круг как знак Вечного и жизнеутверждающего.

Вторая часть Концерта Галынина написана в тональности *c-moll*, но имеющей хроматические усложненности изложения и отмеченные выше «переливы» третьей ступени по типу блюзового лада, то есть композитор осознанно сблизил с сюитным принципом строение своего сочинения. Такой подход напоминает концепцию Третьего концерта С. Рахманинова, в котором во второй части в ключе стоят диезы, однако в нотной записи эти последние все «снимаются» бекарами, то есть композитор в данной части сохранил *d-moll* первой

и третьей частей. Колокольно-славильный тонус названного сочинения также сближает его с рассматриваемым произведением советского автора.

Тематической основой *Andante* является мелодически распетый оборот на аккордовых звуках и остинато первой темы Концерта (ср. нижеприводимую тему начала второй части с построениями тт.2–3 в начале *Allegro*). Второе звено темы *Andante* демонстрирует имитационную фигуру (см. ц.33), что привносит оттенок нарочитого глубокомыслия в изложение мелодического образа. Общий композиционный план второй части напоминает вторую часть названного выше Третьего концерта Рахманинова с развивающей серединой и относительно новой темой (1 т. после ц. 39).

И снова в кульминационном звучании представлена контрастная полифония пластов и колокольные «раскачки» славления (ц. 44), вслед за которой зеркально сначала возвращается имитационная фактура с первой темой (ц.45) в тональности А, то есть экспозиции второй темы первой части (!), а затем показан исходный образ медленной части цикла.

Новый этап колокольности — финал, третья часть Концерта, в музыке которого соединилась гордая поступь канта и токкатного напряжения. В воспоминаниях И. Шантыря указывается, что первым из частей концертного цикла Галыниным сочинен был именно финал [2, с. 238]. И отсюда — оригинальность решения первого *Allegro*, составившего «предчувствие радости» названного финала. Д. Кабалевский страстно отстаивал эту нестандартность проявления концертной формы в сравнении с установившимися симфоническими нормативами:

«...Мы так привыкли к схеме: драматическое аллегро, задумчивое лирическое анданте и жизнерадостный финал, что две жизнерадостные части по краям сочинения уже вызывают настороженность: а может, это плод бездумности автора? А может быть, еще хуже — влияние теории бесконфликтности?..» [2, с. 212]

А ведь Д. Кабалевский, высокоталантливый советский композитор, в польской монографии (в целом, антисоветском издании о музыке XX века [10, с. 396]) назван в числе ярчайших представителей искусства минувшего века.

Темы финала стали источником последующей творческой комбинаторики, определив *радостность* финала в качестве главной идеи сочинения. Первые два такта *tutti* красноречиво воспроизводят хоро-

вую фактуру, ритмическая пластика подачи которой включает в движение фигуру быстрого радостного марша (см. тт. 1–6).

Напоминаем, что характерная ритмическая последовательность  $\text{||} \text{||}$  о либо  $\text{o} \text{||} \text{||}$  в быстром темпе или  $\text{||} \text{♪♪♪ \text{||}}$  в более умеренном темпе и др. указывает на связь с *кантовой* жанровой фигурой. У Б. Асафьева читаем:

«Кант. В существе своем это хоровая хвалебная песня (здесь и дальше разрядка Б. Асафьева. — *Е. Л.*), иногда достигавшая стройности и размаха оды. На Западе ее смешивают с мотетом. Это неверно: мотет и созерцательнее, и статичнее. В ритмо-интонации канта всегда присутствует движение: это шествие с поздравлением. При усилении напряжения движение легко становится маршем. Но это не военный 'профессиональный' марш, это все-таки обязательно хоровая песня, даже когда она и сочинена инструментально. В России она была известна в допетровское время, а в Петровское время несколько 'военизировалась'...» [1, с. 286].

Указанная «военизованность» проступает в токатном преломлении фактуры исходной маршевости-кантовости от т. 8, ц. 49, тональный уровень С. Автор книги о Г. Галышине Е. Мнацаканова склонна слышать в этой и последующей (в побочной партии в сонатных отношениях, — как это трактует структуру финала названная исследовательница) темах «сферу «театральных» образов». И затем уточняет:

«В веселой скороговорке фортепианной партии, расцвеченной «вспышками» оркестра, рождаются штрихи острой театральной сценки. Перед нами то ли танцор-мимист, то ли актер, разыгрывающий комическое интермеццо... И мы снова вспоминаем об актерских способностях Галынина...» [6, с. 16–17].

Возможно, данный автор преувеличивает комедийно-шутовское, недооценивая *радостно-экстатический* аспект выражения, наполненный колокольными «трезвонами» и «гомонам» праздничного возбужденного славления. Существенна здесь реплика Д. Кабалевского — о смысле музыки финала и связанной с ним первой части Концерта:

«Меня очень порадовал концерт Г. Галынина своей музыкой. И вполне удовлетворил своей формой. Да и как могут не радовать светлая, полная здоровья, по-юношески *непосредственная* (курсив Ц. В.) музыка крайних частей концерта...» [2, с. 212].

В данном отзыве указания Е. Мнацакановой на «театральность» образов оказываются «притянутыми» — возможно, из-за той профессионально-снобистской боязни найти проявления «теории

бесконфликтности», о которой вспоминал Д. Кабалевский в цитированном отзыве как о конъюнктурных соображениях, не имеющих отношения к существу оценки талантливого творчества композитора: ведь психологически «бесконфликтность» была так желанна и благотворна в измученной войной стране!

Вариантные преобразования первой темы или главной партии в сонатных отношениях структуры финала (см. пример выше) приводят к фактурно автономизированной теме, второй, если считать последовательно, теме, в сонатных отношениях это явно тип связующей партии (от т. 45, ц. 54):

Характерная «игровая» фигура колокольного перезвона (ритмическое уменьшение и обращение исходной формулы первых тактов) ♩ ♪ окристаллизовалась в результате концентрации в ней элементов этого ритмо-оборота в тт. 12, от т. 56 на т. 57.

И в контексте этого апогея проявления радости следующая, третья в порядке слушания музыки финала тема, она же побочная партия в сонатных отношениях (от т. 59), обнаруживает скоморошью «гримаску» — как отрибут экстастики смеха восхваляющего. Е. Мнацаканова, развивая заявленную ею мысль о «театральности» образов финала Концерта Гальнина, явно в описаниях их смысла привносит «рейтингово престижные» в 1960-е годы соотнесения с театральностью И. Стравинского:

«...В ней (в побочной партии. — *Ц. В.*) есть нечто от комедийных масок определенного жанра (в воображении возникают Петрушка, Арлекин, маленький бродячий театр)...» [6, с. 18].

А далее названная исследовательница углубляет эту связь с балаганной театральностью, указывая на ярмарочный театр — в злом и иронически-«шутейном» балете С. Прокофьева «Сказка про шута» [там же].

Конечно, каждый слушатель волен трактовать образы сочинения сообразно с внутренними смысловыми установками, только в музыковедческом исследовании важна ссылка на культурный контекст выражения, которая в 1945 году была иная, чем та, которая формировала восприятие музыковеда Мнацакановой в 1960-е. И компенсативная радость людей, *переживших* Войну, не имеет касательства к игровому шутовству Прокофьева 1920-х.

Первое проведение побочной партии — в d, As, в тональностях, приемлемых для проявления драматургической функции побочной в сонатной структуре.

Краткая, резюмирующая тема (на ритмической «игровой» фигуре), вписывающаяся в требования заключительной партии классической традиции, обнаруживается от т. 77.

Экстатическое наполнение этих фигур скрябиновскими «полетными» трелями (тт. 88–89) создает короткий переход — к зеркальной репризе финала (от т. 90, ц. 58). В такого рода репризном показе тем третья тема (побочная?!) в a-moll (см. пример выше), а затем, от т. 96 — в cis-moll, то есть в однотерцовой/одноименной тональности к основной C. На уровне C показана первая тема, главная партия (т. 108, ц. 60), а затем от т. 126, ц. 62 представлена связующая партия, причем в обостренной подаче с кластерным (секундовая «гроздь») подчеркиванием сильной доли.

На цифре 63, т. 134, столь же обостренно-кластерно, но откровенно «звонно», трезвонно-колокольню представлена заключительная тема, которая определяет регистровые «броски» каденции. В пределах каденции осуществляется «сращение» тематических структур первой и второй, тем главной и связующей партий, которое обогащается включением элементов заключительной (четвертой) темы — в завершающем, на уровне коды, проведении главной партии (т. 177, ц. 67).

Это завершающее проведение демонстрирует «смыкаемость» завершения композиции и ее начала, презентуя *оригинальную версию «драматургии круга»*, аналогом которой выступает симметрия «формы моста» в драматургии Б. Бартока. Сказанное констатирует *ассоциативность* сонатных отношений, проявление которых композитором осуществляется *игрово*, поскольку *ведущим принципом выступает вариантность-репетитивность, предвосхищающая открытия эпохи поставангарда, минимализма в частности*. Реальным драматургическим руслом сочинения выступают вариантность и рондальность, с тяготением к эффектам пространственной симметрии, которая и порождает «зеркальность» в музыкальных композициях, в том числе «формы моста» у Бартока.

Проделанный анализ призван обновить восприятие данного сочинения, которое надолго в академических стенах слыло «неглубоким» сочинением, ибо в традиционных эстетических установках века минувшего только трагико-драматическое осознавалось как «серьезное». В этом плане замечательным комментарием являются слова воспоминаний соученика Галынина по Московской консерватории:

«У студентов Концерт Галынина (1945 г.! — Ц. В.) пользовался огромным успехом, но на кафедре сочинения кое-кто из педагогов

был шокирован. Безудержная жизнерадостность, озорство возмущали «академистов». «Легкомысленная музыка! Хулиганство!» — таково было их мнение. Позже, когда был написан уже весь Концерт, споры о нем не утихали... Теперь (речь идет о 1970-х годах. — *Ц. В.*) это уникальное по своей юношеской свежести произведение стало репертуарным, его играют многие блестящие пианисты. И все же должен сказать (вовсе им не в обиду!), что авторское исполнение производило на меня большее впечатление... сколько в этой игре было жизни и силы!» [2, с. 239].

Как видим, камнем преткновения в исполнении данного произведения выступает — приемлемость для исполнителя либо непонимание образа Всеохватывающей радости. Этот выразительный феномен есть детище *компенсативной способности* художественного творчества по отношению к жизненному окружению [см. специально этот феномен в эстетической концепции А. Канарского, 3]. Яркой иллюстрацией этого понимания активно формулирующей социальной функции искусства, противостоящей концепции «отражения», является искусство великих художественными достижениями эпох, каковыми являются, например, эпоха Тан для Китая, эпоха европейского Ренессанса.

Естественно, речь идет не об абсолютизации компенсативности либо «отражения» для сферы искусства в целом — эти два принципа в реальности взаимопроникают, давая в творчестве отдельных творцов почти в одновременности проявление и первого, и второго. Примером может служить творчество того же великого учителя Гальнина, Д. Шостаковича, написавшего почти одновременно остро конфликтные «Военные», 7-ю, 8-ю, и «бесконфликтную» Победную 9-ю симфонии. Аналогично — А. Онеггер, создавший Военные остро драматические Вторую и Третью симфонии, тогда как Четвертая — решена совершенно в идиллических тонах, что никак не соответствовало реалиям измученной войной Франции. В этом плане Военные симфонии представляют принцип «отражения», тогда как в камерных, полетной Девятой Шостаковича, лирической картинной Четвертой Онеггера, масштабно и динамически-драматургически не соотносимых с предыдущими, выделена «компенсативность»: «тяжесть» бытийных реалий комплиментируется «легкостью» образов «вздоха Радости» 9-й и 4-й симфоний русского советского и французского композиторов.

Нечто подобное — в творчестве С. Прокофьева, у которого Военные 5-я и 6-я симфонии рождены были фактически в параллель к идиллической Седьмой.



Полнота комплиментарности-компенсативности характеризует творчество Ф. Пуленка, ибо даже его откровенно «сопротивленческая» каната на стихи поэта-коммуниста П. Элюара «Лик человеческий» драматическую идею стремления к Свободе преобразует *молитвенным смирением*: смысловой кульминацией и средоточием сквозных мотивных образований является завершающая часть, составляющая Моление о Свободе. Что же касается его произведения, написанного на окончание Второй мировой войны — оперы «Грудь Тирезия», то, подобно его литературной основе — одноименной пьесе Г. Аполлинера, написанной к окончанию Первой мировой войны, сюжет и персонажи с военной тематикой ничего общего не имеют. А среди произведений Пуленка в данном жанре названная опера является самой светлой и «легкой» по стилю: все номера решены на основе жанра лирического шансона, в том числе буффонного и пародийного характера [см. материалы монографии о Пуленке, 5].

Творчество Г. Галынина, в особенности его Первый фортепианный концерт, составляют, как отмечалось выше, своей радостностью, адраматизмом и симметрией композиции, ярко выраженную *сопротивленческую компенсативность* по отношению к господствующему трагико-драматическому пафосу окружения и его представляющего искусства. В нем выражен тот *неоренессансный* тонус музыки XX века, достаточно полно представленный в творчестве И. Стравинского неоклассического периода, в котором узнаем гармоничность и ясность образов Ренессансного искусства, расцветшего в условиях кровавых межрелигиозных и межконфессиональных конфликтов, в зареве нечеловечески жестоких акций Конкисты, на фоне тотального истребления богатой лесной фауны Западной Европы, поглощенной раскрепощенным от строгих постов необузданным *мясоядением*.

Сложнейшая политически и бытийно откровенно трагическая реальность Советской страны требовала *духовной компенсации* — тогда допущена была церковь к участию в гражданских акциях, на этот зов времени откликнулись высокоталантливые песенники, а также выдающийся представитель академического в целом профессионального искусства Герман Галынин. Значение и смысл его творчества — осознанное и целенаправленное Соппротивление страху и неустройству жизни, Соппротивление, выстроенное всей биографией сироты, выращенного без родителей и в государственной системе получившего высшее творческое образование, обеспечившее ему почетное место в истории искусств.

Галынин прожил мало (1922–1966), из творчества ему пришлось уйти в начале 1950-х годов, в неполных 30 лет своей короткой и славной биографии. Такие биографии есть детище сложных и мобилизующих сознание эпох, в которых высокое горение таланта воспламеняется откровениями гениальности. *Творческий подход Галынина уникален для творчества российских композиторов XX века* — непонимание этой *уникальности*, наверное, и создало атмосферу непонимания, убившего в конечном счете творца удивительного Первого фортепианного концерта.

В обобщение сказанного отмечаем:

1) Г. Галынин образует неординарное и в высшей степени оригинальное преломление компенсативности творчества в раскладе искусства XX века;

2) сопротивленческий тонус сочинений Галынина и Первого фортепианного концерта прежде всего реализуется в осознанном социально-культурном противостоянии унифицирующему личности насилию тоталитарных систем;

3) параллель биографии Галынина к творческому пути великих представителей Сопротивления, стилистическая контактность Галынина и Пуленка, хотя творчество последнего принципиально незнакомо было юному тогда мастеру советской русской музыки.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. — М. — Л.: Музыка, 1971. — 379 с.
2. Герман Галынин. Рецензии. Статьи. Воспоминания. — М.: Советский композитор, 1967. — 368 с.
3. Канарский А. Диалектика эстетического процесса. Генезис чувственной культуры / А. Канарский. — К.: Изд-во Киев. ун-та, 1982. — 192 с.
4. Круглова Е. Некоторые проблемы интерпретации вокальной музыки эпохи барокко / Е. Круглова // Старинная музыка. — 2003. — № 4. — С. 45–52.
5. Медведева И. Ф. Пуленк / И. Медведева. — М.: Советский композитор, 1969. — 255 с.
6. Мнацаканова Е. Герман Галынин / Е. Мнацаканова. — Л.: Музыка, 1967. — 127 с.
7. Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни / Н. Римский-Корсаков. — М.: Музгиз, 1955. — 258 с.
8. Холопов Ю. Очерки современной гармонии : исследование / Ю. Холопов. — М.: Музыка, 1974. — 287с.

9. Ярустовский Б. Симфонии о войне и мире / Б. Ярустовский. — М. : Музыка, 1972. — 382 с.

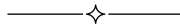
10. Antokoletz E. Muzyka XX wieku / E. Antokoletz. — Inowrocław : Pozkal, 2009. — 671 s.

**Лисюк Є. Концерт Галиніна № 1 у представництві естетики Опору 1940–1960-х рр.** Стаття присвячена осмисленню стилю названого твору російсько-го радянського композитора у контексті естетичних переваг епохи Другої світової війни і в повоєнні десятиріччя: гіпертрофія образу Радості, що відповідає строю образів окремих композицій вітчизняних та зарубіжних композиторів указанного періоду.

Ключові слова: жанр концерта, стиль в музиці, естетика Опору.

**Lysyuk E. Concerto I of Galynin in representation of the aesthetics of the Resistance 1940–1960 years.** Article is dedicated to comprehension stile named making the russian soviet composer in context of the aesthetic preferences of the epoch of the Second world war and in postwar decennial events: hypertrophe of image to Joys, that corresponds to formation an image separate compositions domestic and foreign composer of the specified period.

Key words: genre of the concerto, style in music, aesthetics of the Resistance



УДК 78.08+78.087.6

*Лю Юйтен*

## ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ИСТОКИ ВОКАЛЬНОГО МЕЛОСА С. РАХМАНИНОВА

*Статья посвящена проблеме генезиса мелодического языка вокальных произведений С. Рахманинова. Определяются пути взаимодействия слова и музыкального интонирования в творчестве Рахманинова в их связи с классическими традициями русской композиторской школы.*

**Ключевые слова:** вокальный мелос, мелодический язык, лирическое, словесное интонирование, музыкальное интонирование.

Несмотря на то, что творчество С. Рахманинова достаточно часто является предметом музыковедческого изучения (см.: [1–9]), стилиевой аспект его камерно-вокальной музыки как выражение авторской идеи и смысловой целостности интерпретации жанра вокальной миниатюры нельзя считать объясненным в достаточной степени.