

КАМЕРНЫЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ АНСАМБЛИ Г. И. УСТВОЛЬСКОЙ: ИСТОРИКО- ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ОСВОЕНИЯ УЧЕБНОГО РЕПЕРТУАРА

О. В. Радзецкая,

Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), Институт «Академия им. Маймонида»,
г. Москва, Российская Федерация, 117997

Аннотация. В статье рассматриваются стилистические, жанровые и концептуальные особенности музыки выдающегося композитора Галины Ивановны Уствольской – Трио для кларнета, скрипки и фортепиано (1949) и Октета для двух гобоев, четырёх скрипок, литавр и фортепиано (1949–1950), входящих в репертуарный список ансамблевых дисциплин профессиональных учебных заведений. Как уникальные творческие образцы, они ознаменовали ещё одну страницу в истории жанра камерной музыки. Их неоспоримая художественная ценность – в отражении актуальных тенденций 40–50-х годов XX столетия, связанных с поиском необычных тембровых синтезов и переосмысливанием традиционных циклических форм. Освоение данных произведений – попытка познания и проникновения в философские миры нового искусства, великого таинства человеческой души и сердца. Для этого требуется поиск особых подходов к их интерпретации, определяемых трансформацией музыкального текста, выходящей за границы привычного понимания и восприятия, другой эстетикой, принципиально новым статусом произведения, тщательным отбором средств выразительности, утверждением оригинального композиторского почерка и стиля. Автор статьи обращается к историко-теоретическим аспектам, композиции и драматургии, кругу образов и ансамблевой специфике фортепианного Трио и Октета Г. И. Уствольской с целью дополнить и расширить круг педагогических ресурсов для работы над современным репертуаром в процессе обучения высоко образованного музыканта.

79

Ключевые слова: отечественное музыкальное искусство, музыкальное образование, камерный ансамбль, Г. И. Уствольская, композитор, фортепианное трио, октет, камерный ансамбль.

© Радзецкая О. В., 2025



Контент доступен по лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International License
The content is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Благодарность. Автор благодарен доктору педагогических наук, профессору Эдуарду Борисовичу Абдуллину за поддержку творческих инициатив и радость научного общения, а редакционной коллегии журнала – за ценные советы в процессе подготовки публикации.

Для цитирования: Радзецкая О. В. Камерные инструментальные ансамбли Г. И. Уствольской: историко-теоретические аспекты освоения учебного репертуара // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. 2025. Т. 13. № 1. С. 79–96. DOI: 10.31862/2309-1428-2025-13-1-79-96.

DOI: 10.31862/2309-1428-2025-13-1-79-96

CHAMBER INSTRUMENTAL ENSEMBLES BY G. I. USTVOLSKAYA: HISTORICAL AND THEORETICAL ASPECTS OF MASTERING THE EDUCATIONAL REPERTOIRE

Olga V. Radzetskaya,

A. N. Kosygin Russian State University (Technologies. Design. Art),
Institute “Maimonides Academy”,
Moscow, Russian Federation, 117997

80

Abstract. The article examines the stylistic, genre and conceptual features of music of the outstanding composer Galina Ivanovna Ustvolskaya – Trio for Clarinet, Violin and Piano (1949) and Octet for Two Oboes, Four Violins, Timpani and Piano (1949–1950), included in the repertoire list of ensemble disciplines of professional educational institutions. As unique creative samples, they marked another page in the history of the chamber music genre. Their undeniable artistic value is in reflecting the current trends of the 40–50s. 20th century, related to the search for unusual timbre syntheses and the reinterpretation of traditional cyclic forms. The development of these works is an attempt to learn and penetrate into the philosophical worlds of new art, the great mystery of the human soul and heart. This requires a search for special approaches to their interpretation, determined by the transformation of a musical text that goes beyond the boundaries of conventional understanding and perception, a different aesthetic, a fundamentally new status of the work, careful selection of means of expression, and the affirmation of the original composer’s handwriting and style. The author of the article turns to the historical and theoretical aspects, composition and drama, the range of images and ensemble specifics of the piano Trio and Octet by G. I. Ustvolskaya in order to complement and expand the range of pedagogical resources for working on a modern repertoire in the learning process of a highly educated musician.

Keywords: Russian musical art, musical education, chamber ensemble, G. I. Ustvolskaya, composer, Piano Trio, Octet.

Acknowledgement. The author is grateful to the Doctor of Pedagogical Sciences, Professor Eduard Borisovich Abdullin for supporting creative initiatives and the joy of scientific communication, and the editorial board of the journal for valuable advice in the process of preparing the publication.

For citation: Radzetskaya O. V. Chamber Instrumental Ensembles by G. I. Ustvol-skaya: Historical and Theoretical Aspects of Mastering the Educational Repertoire. *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie* = Music Art and Education. 2025, vol. 13, no. 1, pp. 79–96 (in Russian). DOI: 10.31862/2309-1428-2025-13-1-79-96.

Введение

Ансамблевые жанры в середине XX века – пространство смелых художественных экспериментов и оригинальных мыслительных концепций в восприятии тенденций и направлений мирового музыкального искусства. Нетрадиционность, неординарность, новизна – все эти определения заявляют о себе креативно и смело в различных формах и тембровых сочетаниях. Мощным стимулом в этом процессе является обращение современных композиторов к авангардным техникам письма, поиску особых средств выразительности, открывающих перспективу создания эстетических канонов, декларирующих свободу мироощущения как индивидуальную стилистическую краску в полифонизме культурных процессов и диалогизме творческих сфер.

В рабочих программах ансамблевых дисциплин подобные сочинения – редко встречающиеся образцы и всегда «особые случаи». Как правило, за исполнение современной музыки берутся опытные музыканты, владеющие фундаментальными знаниями по теории и истории жанра, обладающие необходимыми профессиональными умениями и навыками. Основная трудность процесса освоения данного репертуара – дефицит понимания закономерностей, определяющих драматургическую канву, что делает затруднительной «интерпретацию духовности» [1, с. 15], проникновение в творческую, интеллектуальную и философскую природу авторского замысла.

Объективная трудность достижения глубокой и ясной трактовки произведения связана с особенностями его историко-культурных и пространственно-временных граней. Недостаточное внимание к этим аспектам ведёт к поверхностному восприятию сути явления, к исключению из педагогического инструментария важных элементов обучения грамотного музыканта – освоения сложных композиторских техник, погружения в особую звуковую среду, установления причинно-следственных связей. Таким образом, можно говорить об отказе от большого объёма сотворческих инициатив, рождающихся в единстве мысли и чувства, разума и эмоций.

Формирование диалоговых взаимоотношений с автором позволяет установить верное направление поиска соответствующих исполнительских приёмов, обнаруживаемых в ансамблевом музицировании и выявляемых при непосредственном общении преподавателя с обучающимися. Закономерным итогом становится индивидуально выстроенная концепция в подробном анализе её личностного восприятия, в гармонии внешнего и внутреннего.

Знакомство с большим объёмом фактологического материала играет важную роль в методических алгоритмах изучения современных ансамблевых форм, даёт возможность существенно расширить творческие интересы и способствует обогащению музыкального кругозора обучающихся, позволяет им быть сопричастными знаковым событиям в отечественной культуре, ощущать их важность и масштаб.

Ансамблевые жанры в музыке Г. И. Уствольской: историко-теоретические и концептуальные контексты творчества

Галина Ивановна Уствольская (1919–2006) – советский и российский композитор. Закончила Ленинградскую консерваторию имени Н. А. Римского-Корсакова и аспирантуру под руководством Д. Д. Шостаковича. Создатель исключительных по своей художественной силе и моци произведений. Публично отстаивала свою позицию, отрицающую влияние на её творчество личности и музыки Учителя. В. Е. Суслин подчёркивает: «Уствольская, бесспорно, имеет некоторые черты, общие с Шостаковичем: медитативность, необычайную весомость интервалики, полифоничность мышления. Но на этом сходство и заканчивается. В указанных элементах Уствольская заходит настолько далеко, что всякие намёки на “классичность”, нередкие у Шостаковича, полностью исчезают» [2, с. 144]. Творчество Галины Уствольской – уникальное явление в музыкальном искусстве XX–XXI веков, новое направление и система координат, иная творческая реальность – высоко духовная, исповедальная и великая в своём человеческом образе. Все сочинения, вошедшие в составленный композитором Каталог, – это 25 наименований, как 25 глав духовного служения, летопись сердца без каких-либо условностей и идейных компромиссов. Среди них не найти оперу или балет, истинное и главное – в симфонической и камерной музыке, ансамблевых жанрах. Как исключение – выходящие за границы «традиционного» «Композиции»: открытия и эксперименты 1970-х годов, демонстрирующие своё «подчёркнуто-нейтральное жанровое наименование» [3, с. 114].

82

Первоначально Каталог содержал 24 наименования по причине объединения двух симфонических Поэм (1958, 1959) под одним номером [4]. В более поздних вариантах эти произведения отделены друг от друга в порядке их сочинения. Хронология всех опусов Г. Уствольской трудно поддаётся периодизации. О ней в аналитических этюдах можно найти только крайне приблизительные упоминания. В любом из творений провозглашаются конкретные жизненные манифести, находящиеся вне зависимости от её личного, биографического времени. Каждое из них находится как бы в другом измерении.

В теоретическом анализе произведений Г. И. Уствольской фигурируют такие формулировки, как «ансамбль мелодических голосов контрапунктического типа», полиладовость, полигармонизм, полиритмия, полиметрия, «ярко выраженный индивидуальный модус» [5, с. 250–251]. Есть и другой взгляд: её фортепианская музыка характеризуется как «явления композиционной системы и основы музыкальной драматургии» [6, с. 194]. Представляется, что наряду с данными определениями остинатность и ударность может рассматриваться как элементы композиторской техники или особый изобразительный приём.

Во многом справедливы слова о том, что рассмотрение «на нотно-структурном уровне совершенно не объясняет ни ярко выраженной индивидуальности стиля

композитора, ни механизма уникального силового воздействия сочинений на слушателя. Современный теоретический аппарат “зашкаливает” от соприкосновения с музыкой, по отношению к которой теряют смысл основные понятия – мелодия, лад, метр; в ней нет ни размера, ни тактов» [4, с. 16]. «Особого рода концентрация содержания» [7, с. 202] – открытие А. Веберна, его новый взгляд на пространство и время. Г. Уствольской, по мысли М. Г. Арановского, близка эта позиция [8, с. 357]. В воспоминаниях об Г. И. Уствольской В. Е. Суслин отмечает: «Она странно обращается со временем, что порождает подчас мысли о её родстве с композиторами “минимальной музыки”... Её паузы по напряжённости вполне могут поспорить с веберновскими» [2, с. 144].

Отличительной чертой композиторского стиля Г. Уствольской является избавление от излишнего декорирования звуковой ткани, организующейся по принципу неквадратного ритмического построения. В связи с этим В. Е. Суслин приводит высказанные, вероятно, в приватной беседе слова Б. И. Тищенко (обучался факультативно композиции у Г. И. Уствольской в музыкальном училище при Ленинградской консерватории), который указывает на отсутствие симметричных конструкций, обращая внимание на «длинные цепи одинаковых длительностей (как правило, четвертей)», группирующихся в полифоническом построении. «...Уствольская нередко отказывается от тактовой черты. Эта простая на первый взгляд система временной организации столь убедительна и естественна, что позволяет при минимуме средств достигать невероятного ритмического напора. Столь же логичны и нестандартны гармоническая и тембровая стороны музыки Уствольской» [2, с. 143].

Однако относятся ли эти характеристики к авангардным течениям середины XX века? В. Е. Суслин отмечает, что «немногочисленные сочинения Уствольской высятся в море авангардной или псевдоавангардной музыки подобно некоему угрюому скалистому острову, который не поддавался соблазнам “прогресса” и предпочёл остаться самим собой» [Там же, с. 144]. К. И. Южак обращает внимание, что, «минуя привычные стадии обобщения интонационных стереотипов, творчество Уствольской как будто непосредственно опирается на традиции отдалённых эпох, характерные для старинной монодии – фольклорной, григорианской, для знаменного распева» [9, с. 86]. Но при этом композитор создаёт иной образ сочинения, без какой-либо привязанности к академической традиции. Поэтому «индивидуальный новый синтаксис проявляется также в такой важнейшей особенности переосмыслинения циклической формы, проявившейся в XX веке, как множественное истолкование её структуры» [10, с. 116].

В творческом наследии композитора всего пять опусов, которые с известной долей условности можно причислить к камерно-ансамблевым жанрам: Фортепианное трио для кларнета (1949), скрипки и фортепиано; Октет для двух гобоев, четырёх скрипок, фортепиано и литавр (1949–1950); Соната для скрипки и фортепиано (1952); Большой дуэт для виолончели и фортепиано (1959); Дуэт для скрипки и фортепиано (1964). Все они родственны и одновременно уникальны по своей драматургии, текстовой графике, авторским ремаркам, смысловой амплитуде и изобразительным решениям. В них – «линия жизни» самого автора и его собственная режиссура.

В связи с этим В. Е. Суслин приводит запомнившееся ему высказывание Г. Уствольской: «...Мои сочинения не являются камерной музыкой даже в том случае, если речь идёт о сольной сонате» [2, с. 144]. Эту мысль развивает композитор Б. Тищенко: «Сочинения Уствольской для одного, двух, трёх исполнителей никак

нельзя назвать “камерными” – такой заряд смысла и эмоциональной мощи в них заложен» [2, с. 143].

Загадка Г. Уствольской не меняется под воздействием времени и обстоятельств. Вопрос в толковании. Так, одна из последних версий предлагает рассматривать её как православное юродство и «бескомпромиссную позицию» с обличением существующего вокруг зла и несправедливости [11, с. 19]. И в то же время святую исповедь и откровение – амбивалентную универсальность во множественности энергетических импульсов. За их агрессивным напором можно услышать «лирическую эмоцию, трагичную по своей природе, ибо это эмоция оплакивания» [12, с. 174]. Неисчерпаемость подобных вариантов – отличительная черта аналитических штудий, посвящённых музыке Г. Уствольской: «образно-драматургических функций тишины» [13, с. 118], воспринимаемой как чудовищная бездна или «духовное целомудрие» [Там же, с. 119], «напряжённое молчание, тишина изнеможения, тишина-благодать» [Там же, с. 122], следующие за истинно авторским Словом: «в одиночестве обретаю я саму себя, чем, собственно, и живу» [4, с. 30].

Такие «погружения» влекут за собой новые открытия, далёкие от привычного понимания сценической жизни произведений. Каждый, кто узнаёт музыку Г. Уствольской, встаёт перед задачей максимально точно отразить величие мысли, чувства, звуков и ритмов в объективности их временных состояний, донести до аудитории «слово» человеческой правды в её молитвенности и сакральности, всегда радикальной, открывающей истину в неприглядной и трагической обнажённости.

Однако разнообразные исследовательские трактовки обращены в основном к симфоническому творчеству композитора и трём его «Композициям», отдельный научный предмет исследования составляет фортепианская музыка. Ранние ансамблевые жанры остаются в стороне, но в них, как в ядре или матрице, обнаруживаются исходные стилистические векторы музыки Г. Уствольской, её истоки и родники.

Для создания конкретных представлений об исторических и культурных гранях первых сочинений композитора для камерного ансамбля, для систематизации теоретических знаний об их жанрово-стилистических и концептуальных особенностях необходимо обратиться к характеристике структурных и лексических основ нотного текста, что существенно расширит диапазон его интерпретации с точки зрения углублённого понимания творческих целей и задач исполнителя.

Фортепианное трио и Октет как духовное пространство музыки Г. И. Уствольской: образы, концепция, композиция

Фортепианное трио для кларнета, скрипки и фортепиано (1949), этапное по своей значимости в развитии ансамблевых форм, – в нестандартности творческих решений и подходов, напрямую соприкасающееся с открытиями будущего времени и его мыслительными концепциями. В статье, вышедшей в «Музикальной жизни» к юбилею композитора, А. Е. Сафонов пишет: «Известно, что, начиная с 1940-х и до самого конца 1950-х годов было “две Уствольской”. Первая, известная в те годы лишь узкому кругу слушателей, – автор Фортепианного концерта (1946), первых четырёх сонат (1947–1957) и 12 прелюдий для фортепиано (1953), Трио (1949), Октета (1950), Сонаты для скрипки и фортепиано (1952) и Большого дуэта для виолончели и фортепиано (1959)» [14].

Именно в это время вслед за экспериментами западноевропейских композиторов в отечественной музыке вновь начинают появляться камерные и инструментальные ансамбли смешанного типа, ставшие отражением поиска оригинальных тембровых со-звучий, художественным переосмыслением времени и эпохи, созданием уникального авторского стиля.

Однако и здесь Г. И. Уствольская сугубо индивидуальна. В письме из личного архива В. Е. Суслина, отправленного композитором в адрес фирмы “Hans Sikorski” (Гамбург), указывается: «Я охотно написала бы что-либо для Вашего издательства, однако это зависит от Господа, не от меня... Я пишу тогда, когда угадываю милостивое состоя-
ние (04.02.1990)» [2, с. 150–151].

Фортепианное трио в Каталоге композитора идёт под номером «4» и является первым среди ансамблевых опусов композитора (не считая Сонату для виолончели и фортепиано, написанную в 1946 году, впоследствии уничтоженную автором). В рабочих программах дисциплины «Камерный ансамбль» российских вузов ему порой сопутствует подзаголовок «Памяти погибших товарищей», что соответствует и кругу образов, лирических и глубоко философских, наполненных нежностью и затаённой печалью.

Кларнет индивидуализирует колористическую краску произведения, особенно в сильных эпизодах: в психологических медитациях, в скорбной пустоте и её звуковой краске, что в дальнейшем ведёт к неординарным по своему составу Симфониям и Композициям, устанавливает курс на будущие синтезы, «пограничные» в своей остроте и современности. Фортепианное трио явилось своеобразным «рубиконом» для тембрового мировидения, мирочувствования и мировосприятия в сравнении с идущими впереди опусами, в частности Концертом для фортепиано с оркестром (1949).

Обращаясь к партитуре, отметим, что в Трио Г. Уствольская пока ещё далека от полного отказа от тактовой черты. Переменная пульсация ощущается как художественная краска всего сочинения в её частоте или интенсивности: шестнадцатые, восьмые или четверти в максимально сжатых временных периодах своего существования. Данный принцип направлен на увеличение динамической напряжённости, идущей по пути сквозного развития. Как пример, можно привести такты 1–5 из Первой части: 3/4 – 2/4 – 3/4 – 4/4 – 3/4 (пример 1).

85

Espressivo

Clarinetto in B
p dolce

Violino

Pianoforte

Пример 1. Г. И. Уствольская. Трио для кларнета, скрипки и фортепиано. Часть 1. Фрагмент

Example 1. G. I. Ustvolskaya. Trio for Clarinet, Violin and Piano. 1st Movement. The Fragment

Также отметим наличие совершенно особенной ансамблевой техники. Внося элементы монологизма в музыку Второй и Третьей частей Трио, композитор создаёт атмосферу размышления и трагического высказывания. Отдалённо это состояние можно сравнить с Третьей частью фортепианного Трио № 2 Д. Шостаковича (памяти И. И. Соллертинского). Непрерывность драматургического развития достигается особым приёмом – solo кларнета, как главного действующего лица этой драмы отшельничества и одиночества. Объединение Первой и Второй частей осуществляется через фермату и четвертную паузу, а динамика не выходит за пределы *pianissimo*, стирая границы внутри самой формы (пример 2).

Пример 2. Г. И. Уствольская. Трио для кларнета, скрипки и фортепиано.
Часть 1 и 2. Фрагменты

*Example 2. G. I. Ustvolskaya. Trio for Clarinet, Violin and Piano.
Ist Movement and IInd Movement. The fragments*

Этот приём фиксирует особое психологическое состояние, работу подсознания, предельную обнажённость разума и эмоций, «говорящую» тишину, возникающую как часть музыкальной речи в дальнейших опусах. Так, Г. В. Григорьева пишет о драматургии Четвёртой симфонии Г. В. Уствольской: «Мир сущий предстаёт в единстве его противоположных сторон: тьма – свет, хаос – гармония, как и сам человек со своими страстями и способностью к покаянию. Они разделены моментами тишины (паузы не менее четырёх четвертей, знак *lunga*)» [15, с. 171].

Вторая часть – интересная по своему замыслу конструкция. Инструменты звучат все вместе только в её предпоследнем эпизоде, появляясь в следующем порядке: *solo кларнета* – *дуэт кларнета и скрипки* – *трио фортепиано, кларнета и скрипки* – *дуэт фортепиано и скрипки*. Переход к Финалу, занимающему практически половину всей партитуры и, безусловно, несущему значительную концептуальную нагрузку, происходит *attacca* и влечёт за собой резкую смену эмоционального фона. «Трансформация цикла связана с техникой письма: определяющий критерий – цезуры – либо отвергнут многими авторами, либо кардинально переосмыслен. Так, например, Шостакович переходит к последовательному применению принципа *attacca*, выражавшему непрерывность драматургического хода. Этот же приём является очень важным показателем нового истолкования жанровой системы...», – считает М. Н. Лобанова [10, с. 116]. Тема

излагается у фортепиано solo, а далее – в виде канонических имитаций скрипки и фортепиано в процессе их активного инструментального диалога, детерминированного непрерывной сменой метроритмической организации, нивелированием сильной доли и смещением акцентов (примеры 3, а, б).

a) **24** *Energico*

III

Pianoforte

b)

16 **25**

VI.

Pf.

*Пример 3 а, б. Г. И. Уствольская. Трио для кларнета, скрипки и фортепиано.
Часть 3. Фрагменты*

87

*Example 3 a, b. G. I. Ustvolskaya. Trio for Clarinet, Violin and Piano.
IIIrd Movement. The Fragments*

Сквозной принцип развития связан с определённым сценарным планом. Схематически это может выглядеть следующим образом: *фортепиано – фортепиано, скрипка – фортепиано, кларнет, скрипка – фортепиано, скрипка – фортепиано, кларнет, скрипка – кларнет – кларнет, скрипка – фортепиано, скрипка – фортепиано*. Исключение составляет *ostinato*, возникающее у кларнета и повторяющее скрипкой. Это – новая художественная краска, воспринимаемая как антитеза и диссонанс, нечто постоянное, неотступно следующее за развитием музыкальной ткани, её связующая нить.

Динамика основывается на предельно резком контрасте отдельных эпизодов – мощного *fortissimo (ffff)* – *pianissimo (pppp)* и дальнейшем ансамблевом *subito*. Размышляя о созданной позднее Композиции № 1, Б. А. Кац отмечает: «Перед нами как бы симфония в конспекте, оставившем только самое необходимое и показательное: из оркестровых тембров и регистров – крайние, из динамических градаций – предельные, из эмоциональных состояний – полярные» [16, с. 10].

М. Н. Лобанова пишет: «С поисками нового музыкального синтаксиса связаны идеи принципиальной неограниченности музыкального и объектививного времени, полной или частичной раскрытости музыкальной формы» [10, с. 118]. Как следствие, они становятся пространством для продвижения концепций антиклассицистского типа и демонстрируют значительный масштаб по объёму и разнообразию выразительных средств. Эта тенденция затрагивает и крупные ансамблевые формы, воспринимаемые порой как камерные симфонии. Именно в них происходит переосмысление жанровых основ, создается новая музыкальная речь.

«Октет для двух гобоев, четырёх скрипок, литавр и фортепиано (1949–1950) Г. И. Уствольской продолжает эту линию оригинальности замысла и исключительности стилевых особенностей. Среди крупнейших сочинений XX века в этом жанре можно отметить Октеты И. Ф. Стравинского (1923) и П. Хиндемита (1957–1958). Для камерно-ансамблевых жанров время 1950-х годов отзывается созданием интересных по своему звучанию сочинений, отличающихся неоспоримой новизной в открытии редких инstrumentальных тембров и синтезов.

Л. Д. Никитина отмечает в Октете возрождение жанра «разнотембрового ансамбля 20-х годов. Пять частей октета складываются в очень сложную для своего времени партитуру, развитие в которой основано на вариантности, переменности ритмики, а интонационный строй отличается острохроматической природой (движение параллельными септимами, звучание расщеплённой октавы, сложно тональные эпизоды). В октете монологические высказывания (первая часть), размышления, лирика (вторая часть), диалоги ударных и других инструментов (пятая часть) сопоставляются с экспрессивными образами, построенными на резкой смене динамики» [17, с. 170]. Эти характерные черты в той или иной степени явились преемственными по отношению к Фортепианному трио композитора.

Но в Октете Г. Уствольской звучит другая музыка, выражаяющая сокровенность, составляющая сущность Человечества в его глубине и таинстве жизни. Святость Слова и чудо Творения, прошедшие через круги Познания – в Октете все эти эпитеты направлены на Другое, немузикальное восприятие мира, прямую речь «от первого лица», когда многое становится закономерным и оправданным. Об этом рассуждает Г. Уствольская 17 января 1994 года, высказывание зафиксировано в монографии О. И. Гладковой: «Если моей музыке суждено продержаться какое-то время, то нестандартный музыкант поймёт, что моя музыка новая по смыслу и содержанию... Если я всю себя вкладываю в свои сочинения, то и слушать меня надо по-новому, тоже вкладывая свои силы! Слишком по-старому судят, слишком неправильно» [4, с. 3].

Пятичастная структура цикла – условная конструкция, не имеющая ничего общего с традиционным пониманием. Композитор создаёт драматургию формы в динамически-экспрессивной тональности музыкального действия. В темповом соотношении части построены по принципу контраста, при этом не применяется привычная терминология в обозначении характера движения. Выставлен только метроном: Часть I – четверть = 66; Часть II – четверть =

138; Часть III – четверть = 69; Часть IV – четверть = 144; Часть V – четверть = 48. Генеральные паузы (G.P) и приём *attacca* объединяют полотно в Великую Мистерию, где экспрессия и сила духа проникают даже в её лирические острова, заставляя их звучать остро и напряжённо, на пределе эмоциональных сил.

Синтез циклической формы и драмы в сочинениях Г. Уствольской родственен, по мнению М. Н. Лобановой, опыту С. А. Губайдулиной в Концерте для фагота и низких струнных, где «выделяется идея спора “понимания-непонимания”, осмеивания и противоборства двух голосов» и в Партите для виолончели, баяна и камерного оркестра, «по сути дела являющейся концертом», где «возникает дополнительный, весьма неожиданный образный и жанрово-стилевой план пассионов» [10, с. 167].

В данном случае музыковед проводит аналогии с «Композицией для флейты-пикколо, трубы и фортепиано» Г. Уствольской. Доказательством также служат авторские «мизансцены», иначе – конкретная расстановка инструментов, указанная композитором в рисунках к Композициям № 2 и № 3. Такой же подход применён в Симфониях № 3–5. В некоторых случаях композитор выступает и как режиссёр, требуя точного выполнения рекомендаций по сценическому облику исполнителей.

Однако истоки этого слияния прослеживаются уже в ранних по хронологии сочинениях Г. Уствольской. В них ощущается соединение музыки, живописи и драмы в их великой жизненной сути, где нотный текст – художественное полотно и его безграничные смысловые вариации, поэтому неслучайными оказываются слова композитора о том, что её произведения нерелигиозны, о чём она пишет в хранящемся у В. Е. Суслина письме 17 мая 1985 года. В Каталоге – только истинное, духовное творчество [2, с. 152].

Величественно и скорбно начало Первой части Октета, которое можно воспринимать как жизнь души, осуждённой на вечную боль и страдание. Звуковая палитра ясна и графична, а философский образ запечатлён в суревом хроматическом рисунке нисходящих интонаций и постоянно ощущаемой метрической неопределённости. Первоначальное *espressivo* не кратковременная краска, а эмоционально-чувственная константа. Она – свет, жизнь и кровь всего музыкального организма в его микро- и макроструктурах: от *rrrrrp* до *fffff*.

В Первой части Октета трудно указать на конкретные лейттемы, лейтритмы или интонации. Обращает на себя внимание трихордовый звукоряд отдельных мотивных ячеек, как правило имеющих плавно-поступенный характер движения. Среди них, однако, встречаются и остинатные фигуры из акцентированных восьмых в диапазоне увеличенной квинты (ля бемоль – ми), исполняемые одной из скрипок. Их рисунок различен, он имеет восходящий или нисходящий вектор либо находится в перманентно вращающемся движении. Отдельные группы вообще состоят из двух, трёх или четырёх звуков. В основном они воспринимаются как состояние стойческой скорби, вздоха или внутреннего протesta, а возможно, и некоторой эмоциональной незавершённости (пример 4).

The musical score consists of eight staves. From top to bottom: Oboe I (G clef), Oboe II (G clef), Violin I (F clef), Violin II (F clef), Violin III (F clef), Violin IV (F clef), Timpani (C clef), and Piano (Bass clef). The piano part is grouped by a brace. Measure 7 is indicated above the piano staff. Dynamics include *p*, *pp*, and *espr.*. The piano part includes a dynamic marking "muta F in G, Es in D". The piano staff ends with a dynamic *p* and a fermata.

Пример 4. Г. И. Уствольская. Октет для двух гобоев, четырёх скрипок, литавр и фортепиано.
Часть 1. Фрагмент

90

*Example 4. G. I. Ustvol'skaya. Octet for Two Oboes, Four Violins, Timpani and Piano.
Ist Movement. The Fragment*

Генеральная пауза в конце части ощущается как переход в другое измерение. Эта тишина прерывается мощным токкатным вступлением рояля: двойным *ostinato* в большой терции «фа – ля» первой октавы и мелодическим рисунком восходящих интервалов (чистой кварты и уменьшённой квинты с секундовым опеванием верхнего тона) (пример 5).

The piano part is shown in two staves. The top staff starts with a dynamic *f*. The bottom staff continues the pattern. Measure 8 is indicated above the piano staff. The tempo is marked $\text{♩} = 138$. The section is labeled "II".

Пример 5. Г. И. Уствольская. Октет для двух гобоев, четырёх скрипок, литавр и фортепиано.
Часть 2. Фрагмент

*Example 5. G. I. Ustvol'skaya. Octet for Two Oboes, Four Violins, Timpani and Piano.
IInd Movement. The Fragment*

Эффект «распада» музыкальной ткани – в её дроблении на отдельно звучащие элементы каждого из *ostinato*. Эволюция звуковой материи в этом направлении достигает своего апогея с появлением «роковых» акцентированных ударов в кульминационных *tutti*, архаических, рождённых как бы из глубин подсознания (пример 6).

Пример 6. Г. И. Уствольская. Октет для двух гобоев, четырёх скрипок, литавр и фортепиано.
Часть 2. Фрагмент

Example 6. G. I. Ustvol'skaya. Octet for Two Oboes, Four Violins, Timpani and Piano.
IInd Movement. The Fragment

Сумрачные образы Третьей части глубоко драматичны, лишены тепла и света. Кружящиеся трихорды в объёме минорной терции лишь изредка, на краткий миг меняют свою окраску (пример 7).

Рассеянную тишину генеральной паузы прерывает звуковая лавина Четвёртой части. В монолитной фактуре гобоев, фортепиано и литавр слышатся разнохарактерные интонационные структуры, восходящие, кружящиеся, «марширующие» – сгусток энергии в сопровождении *molto ritmico* ударных и предельно контрастной динамики (пример 8).

Musical score for Example 7, Movement III, showing parts for Oboe I, Oboe II, Violin I, Violin II, Violin III, Violin IV, Timpani, and Piano. The score is in 2/4 time, key signature is F major (one sharp). Dynamics include *con sord. esp.*, *ppp*, *muta Fis in Es, Gis in C*, *espr.*, *mp*, *f*, *esp.*, *simile*, and *ff*. The piano part includes a dynamic *ff* at the beginning of the section.

Пример 7. Г. И. Уствольская. Октет для двух гобоев, четырёх скрипок, литавр и фортепиано.
Часть 3. Фрагмент

*Example 7. G. I. Ustvol'skaya. Octet for Two Oboes, Four Violins, Timpani and Piano.
IIIrd Movement. The Fragment*

Musical score for Example 8, Movement IV, showing parts for Oboe I, Oboe II, Violin I, Violin II, Violin III, Violin IV, Timpani, and Piano. The score is in 2/4 time, key signature is F major (one sharp). Dynamics include *espr.*, *ff*, *molto ritmico!*, *con sord.*, *ff*, *esp.*, and *ff*. The piano part includes dynamics *ff* and *ff esp.*

Пример 8. Г. И. Уствольская. Октет для двух гобоев, четырёх скрипок, литавр и фортепиано.
Часть 4. Фрагмент

*Example 8. G. I. Ustvol'skaya. Octet for Two Oboes, Four Violins, Timpani and Piano.
IVth Movement. The Fragment*

Диссонантные настроения Финала являются продолжением развития интонаций «плача» и «роковых» ударов судьбы. Н. В. Васильева отмечает их сакральную символику, касающуюся числа «пять» – количества ран на теле Христа: «Именно оно структурирует материал в наиболее мрачные моменты музыки Уствольской: пять раз чередуются удары и жалобный стон в финале Октета» [3, с. 156]. Разомкнутый характер музыкальной драматургии оставляет впечатление недосказанности, как и последней генеральной паузы, уходящей в вечность (пример 9).

V

The musical score consists of six staves. Staff 1: Oboe I (Ob. I) plays a sustained note with a dynamic of *ff*, followed by a piano dynamic (*p*) with a grace note. Staff 2: Oboe II (Ob. II) remains silent. Staff 3: Violin no. 1 (V-no I) plays a sustained note with a dynamic of *ff*, followed by a piano dynamic (*p*) with a grace note. Staff 4: Violin no. 2 (V-no II) plays a sustained note with a dynamic of *ff*, followed by a piano dynamic (*p*) with a grace note. Staff 5: Violin no. 3 (V-no III) plays a sustained note with a dynamic of *ff*, followed by a piano dynamic (*p*) with a grace note. Staff 6: Violin no. 4 (V-no IV) plays a sustained note with a dynamic of *ff*, followed by a piano dynamic (*p*) with a grace note. Staff 7: Timpani (Tim.) plays a sustained note with a dynamic of *ff*. Staff 8: Piano (P-no) plays a sustained note with a dynamic of *ff*.

Пример 9. Г. И. Уствольская. Октет для двух гобоев, четырёх скрипок, литавр и фортепиано.
Часть 5. Фрагмент

*Example 9. G. I. Ustvol'skaya. Octet for Two Oboes, Four Violins, Timpani and Piano.
Vth Movement. The Fragment*

Заключение

Таким образом, великая жизненная драма и её философия составили круг образов Фортепианного Трио и Октета Г. Уствольской. Но только хронологически. Феномен композитора как раз и состоит в том, что находится вне временных рамок и позволяет ощутить величину и масштаб её дарования без излишних прелюдий, в его гениальности и целостности. Это – энергия человеческой мысли и чувства, летопись души, самодостаточная величина, центрирующая и определяющая весь сущностный звукоряд разума и эмоций в их чистоте и первозданности.

Ансамбли композитора не выходят за формальные границы жанровой системы. И в то же время они настолько индивидуальны по своему музыкальному языку, что с большой долей условности могут называться таковыми. В них живёт философское высказывание, глубокое сокровенное начало, которое должно интерпретироваться с максимальной объективностью по отношению к авторскому замыслу. И перечень подобных определений может обновляться, как эволюция представлений о мире и человеке, их бытийных и ценностных основах. Г. Уствольская с её предельно открытым взглядом и суждениями не раз повторяла, что многое из написанного о ней не соответствует истине, о чём свидетельствуют многие источники, в частности архивы В. Е. Суслина [2, с. 152].

Поэтому такую музыку трудно целиком и полностью конкретизировать с точки зрения традиции и жанровой составляющей: она несёт в себе другую идею и чувство. Все ансамбли композитора раскрывают творческое credo с позиций души и сердца, человека и мыслителя, вне каких-либо правил и условностей. Как талант или гениальность. Расшифровать этот код до конца не представляется возможным. Данные произведения в силу своей грандиозности представляют исключение в учебном репертуаре и вызывают затруднения в понимании их сущности.

Одним из подходов к входжению в энергетическое поле камерных инструментальных ансамблей Г. Уствольской может рассматриваться предложенная в статье попытка установить причинно-следственные связи с процессами, ставшими смыслообразующими в художественной картине мира, как его объективными характеристиками. В данном контексте всё, что было отдалено друг от друга, становится родственным хотя бы по факту «совпадения» и «прикосновения» в трактовке музыкального инструментария и его концептуальной высоты.

БИБЛИОГРАФИЯ

94

1. Рапацкая Л. А. Русская культурная традиция как основа преображения отечественного музыкального образования: «духовная очевидность» // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. 2024. Т. 12. № 2. С. 9–23. DOI: 10.31862/2309-1428-2024-12-2-9-23.
2. Суслин В. Е. Музыка духовной независимости: Галина Уствольская // Музыка из бывшего СССР: сборник статей. Вып. 2. М.: Композитор, 1996. С. 141–156.
3. Васильева Н. В. Галина Уствольская. СПб.: Композитор, 2016. 168 с.
4. Гладкова О. И. Галина Уствольская. Музыка как наваждение. СПб.: Музыка, 1999. 168 с.
5. Холопова В. Н. Русская музыкальная ритмика. М.: Советский композитор, 1983. 281 с.
6. Самсонова Т. П. Кластерная техника в творчестве Галины Уствольской как художественный знак и смысловое воплощение // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. 2014. Т. 2. № 3. С. 193–201.
7. Холопова В. Н., Холопов Ю. Н. Антон Веберн. Жизнь и творчество. М.: Советский композитор, 1984. 320 с.
8. Русская музыка и XX век: Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века / ред.-сост. М. Г. Арановский. М.: Государственный институт искусствознания Министерства культуры Российской Федерации, 1997. 874 с.
9. Южак К. И. Из наблюдений над стилем Г. Уствольской // Стилевые тенденции в советской музыке 1960–1970 годов: сборник научных трудов. Ленинград: ЛГИТМИК, 1979. 182 с.

10. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр. История и современность. М.: Советский композитор, 1990. 312 с.
11. Беляева П. А. Творчество Галины Уствольской в контексте православного юродства // Музыка и время. 2017. № 4. С. 17–21.
12. Белюнаite Л. С. Юродство в творчестве Галины Уствольской // Человек и культура. 2024. № 2. С. 174–182. DOI: 10.25136/2409-8744.2024.2.40696.
13. Некрасова И. М. Постижение тишины: о симфониях Галины Уствольской // Вестник КемГУКИ. 2023. № 62. С. 118–125. DOI: 10.31773/2078-1768-2023-62-118-125.
14. Сафронов А. Уствольская. Беспрецедентный композитор // Музыкальная жизнь. 2019. URL: <https://muzlifemagazine.ru/ustvolskaya-besprecedentnyy-kompoz/> (дата обращения: 26.02.2025).
15. Григорьева Г. В. О драматургии Четвёртой симфонии Г. Уствольской // Царскосельские чтения. 2016. Т. 1. № 20. С. 169–172.
16. Кац Б. А. Семь взглядов на одно сочинение // Советская музыка. 1980. № 2. С. 9–17.
17. Никитина Л. Д. Советская музыка. История и современность. М.: Музыка, 1991. 278 с.

Поступила 01.03.2025; принята к публикации 21.03.2025.

Об авторе:

Радзецкая Ольга Владимировна, профессор кафедры фортепианного исполнительства, концертмейстерского мастерства и камерной музыки Института «Академия имени Маймонида» Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)» (ул. Садовническая, 33/1, Москва, Российская Федерация, 117997), доктор искусствоведения, профессор, olgabreman@yandex.ru

Автором прочитан и одобрен окончательный вариант рукописи.

REFERENCES

1. Rapatskaya L. A. Russkaya kul'turnaya traditsiya kak osnova preobrazheniya otechestvennogo muzykal'nogo obrazovaniya: “dukhovnaya ochevidnost” [Russian Cultural Tradition as the Basis for the Transformation of Domestic Music Education: “Spiritual Evidence”]. *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie* = Musical Art and Education. 2024, vol. 12, no. 2, pp. 9–23 (in Russian). DOI: 10.31862/2309-1428-2024-12-2-9-23.
2. Suslin V. E. Muzyka duchovnoi nezavisimosti: Galina Ustvolskaya [Music of Spiritual Independence: Galina Ustvolskaya]. *Muzyka iz byvshego SSSR* [Music from the Former USSR]: Collection of Articles. Issue 2. Moscow: Publishing House “Kompozitor”, 1996. Pp. 141–156 (in Russian).
3. Vasilyeva N. V. *Galina Ustvolskaya* [Galina Ustvolskaya]. St. Petersburg: Publishing House “Kompozitor”, 2016. 168 p. (in Russian).
4. Gladkova O. I. *Galina Ustvolskaya. Muzyka kak navazhdenie* [Galina Ustvolskaya. Music as an Obsession]. St. Petersburg: Publishing House “Muzyka”, 1999. 168 p. (in Russian).
5. Kholopova V. N. *Russkaya muzykal'naya ritmika* [Russian Musical Rhythm]. Moscow: Publishing House “Sovetsky Kompozitor”, 1983. 281 p. (in Russian).

6. Samsonova T. P. Klasternaya tekhnika v tvorchestve Galiny Ustvol'skoi kak khudozhestvennyi znak i smyslovoe voploschenie [Cluster Technique in the Works of Galina Ustvol'skaya as an Artistic Sign and Semantic Embodiment]. *Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta im. A. S. Pushkina* [Bulletin of the Leningrad State University named after A. S. Pushkin]. 2014, vol. 2, no. 3, pp. 193–201 (in Russian).
7. Kholopova V. N., Kholopov Yu. N. *Anton Webern. Zhizn' i tvorchestvo* [Anton Webern. Life and Work]. Moscow: Publishing House "Sovetsky Kompozitor", 1984. 320 p. (in Russian).
8. *Russkaya muzyka i XX vek: Russkoe muzykal'noe iskusstvo v istorii khudozhestvennoi kul'tury XX veka* [Russian Music and the 20th Century: Russian Musical Art in the History of Artistic Culture of the 20th Century]. Ed. and comp. by M. G. Aranovsky. Moscow: State Institute of Art Studies of the Ministry of Culture of the Russian Federation, 1997. 874 p. (in Russian).
9. Yuzhak K. I. Iz nablyudenii nad stilem G. Ustvol'skoi [From Observations on the Style of G. Ustvol'skaya]. *Stilevye tendentsii v sovetskoi muzyke 1960–1970 godov* [Stylistic Tendencies in Soviet Music of the 1960–1970s]: Collection of Scientific Papers. Leningrad: LGITMIK, 1979. 182 p. (in Russian).
10. Lobanova M. N. *Muzykal'nyi stil' i zhann. Iстория и современность* [Musical Style and Genre. History and Modernity]. Moscow: Publishing House "Sovetsky Kompozitor", 1990. 312 p. (in Russian).
11. Belyaeva P. A. *Tvorchestvo Galiny Ustvol'skoi v kontekste pravoslavnogo yurodstva* [The Work of Galina Ustvol'skaya in the Context of Orthodox Foolishness for Christ's Sake]. *Muzyka i vremya* [Music and Time]. 2017, no. 4, pp. 17–21 (in Russian).
12. Belyunaite L. S. *Yurodstvo v tvorchestve Galiny Ustvol'skoi* [Foolishness in the Work of Galina Ustvol'skaya]. *Chelovek i kul'tura* [Man and Culture]. 2024, no. 2, pp. 174–182 (in Russian). DOI: 10.25136/2409-8744.2024.2.40696.
13. Nekrasova I. M. Postizhenie tishiny: o simfoniyakh Galiny Ustvol'skoi [Comprehension of Silence: On the Symphonies of Galina Ustvol'skaya]. *Vestnik KemGUKI* [Bulletin of KemGUKI]. 2023, no. 62, pp. 118–125 (in Russian). DOI: 10.31773/2078-1768-2023-62-118-125.
14. Safronov A. Ustvol'skaya. Bespretsedentnyi kompozitor [Ustvol'skaya. Unprecedented Composer]. *Muzykal'naya zhizn'* [Musical Life]. 2019. Available at: <https://muzlifemagazine.ru/ustvolskaya-besprecedentnyy-kompoz/> (accessed: 26.02.2025) (in Russian).
15. Grigorieva G. V. O dramaturgii Chetvertoi simfonii G. Ustvol'skoi [About the Dramaturgy of the Fourth Symphony of G. Ustvol'skaya]. *Tsarskosel'skie chteniya* [Tsarskoye Selo Readings]. 2016, vol. 1, no. 20, pp. 169–172 (in Russian).
16. Kats B. A. Sem' vzglyadov na odno sochinenie [Seven Views on One Composition]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1980, no. 2, pp. 9–17 (in Russian).
17. Nikitina L. D. *Sovetskaya muzyka. Iстория и современность* [Soviet Music. History and Modernity]. Moscow: Publishing House "Muzyka", 1991. 278 p. (in Russian).

Submitted 01.03.2025; revised 21.03.2025.

About the author:

Olga V. Radzetskaya, Professor of the Department of Piano Performance, Concertmaster Skills and Chamber Music of the Institute "Maimonides Academy" of the "Kosygin Russian State University (Technologies. Design. Art)" (Sadovnicheskaya Street, 33/1, Moscow, Russian Federation, 117997), Doctor of Art History, Professor, olgabreman@yandex.ru

The author has read and approved the final manuscript.