

**ФОРТЕПИАННЫЙ КОНЦЕРТ ГАЛИНЫ УСТВОЛЬСКОЙ  
В СТИЛЕВОЙ ПАНОРАМЕ ЕЕ ТВОРЧЕСТВА****CONCERTUL PENTRU PIAN DE GALINA USTVOLSKAYA  
ÎN CONTEXTUL STILISTIC AL CREAȚIEI SALE****PIANO CONCERTO BY GALINA USTVOLSKAYA  
IN THE STYLISTIC PANORAMA OF HER CREATION****ЕЛЕНА СИМОНЯНЦ,**

аспирантка

Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского

**CZU [785.6:780.616.433]:781.61**

*В статье рассматривается Фортепианный концерт Галины Уствольской (1946), открывающий список произведений в каталоге, созданном самим автором музыки. В этом стартовом сочинении уже проявляется яркий, неповторимый, весьма экстравагантный стиль композитора. Роль подобной ударной трактовки рояля стала актуальной для русской фортепианной музыки последующих десятилетий.*

**Ключевые слова:** Галина Уствольская, композитор, фортепиано, ударность, сочинение

*Articolul se referă la Concertul pentru pian de Galina Ustvolskaya (1946), care deschide lista de lucrări în catalogul creat de compozitoarea însăși. În această lucrare de debut, deja se manifestă stilul strălucitor, unic, foarte extravagant al autoarei. Rolul tratării pianului ca instrument de percuție a devenit relevant în muzica rusă pentru pian, în deceniile următoare.*

**Cuvinte-cheie:** Galina Ustvolskaia, compozitor, pian, percusionism, creație

*The article considers the early Piano Concerto (1946) by Galina Ustvolskaya which opens a list of works in the catalog created by the author of the music. In this initial work the composer's bright, unique, very extravagant style is already evident. The role of such a percussion piano treatment has become relevant for the Russian piano music in the subsequent decades*

**Keywords:** Galina Ustvolskaya, composer, piano, percusion, composition

**Вступление.** Для рояля Галиной Уствольской написано немало: шесть сонат, двенадцать прелюдий. К жанру инструментального концерта, где «королевский» инструмент выступает в качестве солиста, она обращается единственный раз. Правда, в трактовке Уствольской рояля меньше всего заметно его «аристократическое» происхождение, поскольку он практически везде несет семантику грубости, агрессии, пронизывающего крика и даже зла: «Зло и хаос царят в мире, и для них композитор находит адекватные музыкально-языковые средства» [1, с.147].

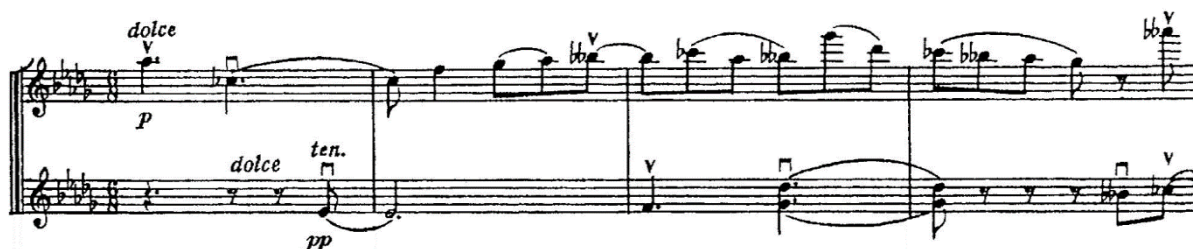
Становление стиля Уствольской происходило быстро. Эволюции как таковой и не было. В мире музыки она является фигурой монолитной, и даже, как это ни странно звучит, гармоничной. Дисгармония дает о себе знать лишь там, где Уствольская пытается «втиснуть» свое экстравагантное «я» в каноны академического искусства, что обнаруживается в раннем периоде. К нему относится и Фортепианный концерт. В каком-то смысле это компромиссное сочинение, так как в нем еще живы — хоть и избирательно — традиции.

**Концерт для фортепиано, большого струнного оркестра и литавр.** Это произведение времени учебы в консерватории (1946)<sup>6</sup>. С одной стороны, оно как будто находится в оппозиции к традиционным ценностям и структурным нормам концертного жанра: каденция «не на месте»,

<sup>6</sup> Концерт посвящен первому исполнителю — А. Любимову.

а в самом центре, виртуозный блеск и фактурное разнообразие отсутствуют. С другой, возрождает романтическую одночастность (с симметрично-зеркальной структурой: *a b c d c b a* + кода), вводит яркую, запоминающуюся тему-эпиграф. Традиция проявляется и в том, что Уствольская насыщает сочинение редкими для нее лирическими фрагментами, чему в концерте отведено значительное место: разделы *Andante*, *Largo* и каденция. Лирическая тема Концерта выглядит так (пример 1).

Пример 1.



На этой же теме построена и каденция, причем ее образ не трансформируется. В этой теме есть все то, от чего Уствольская впоследствии откажется: «легатная» нежность, мягкость секстовых интонаций. Ремарки *dolce*, *tenuto*, *legato* предполагают настоящее, певучее звукоизвлечение. Но выполняют ли они те функции, которые традиционно выполняли лирические фрагменты в лучших образцах концертного жанра? Скорее, нет. Ведь в ней доминирует условное начало: для романтической лирики ей не хватает чувства, для рационально строгой лирики XX века — интеллектуальности.

Лирические эпизоды в концертах Листа, Грига, Рахманинова — некие центры притяжения. Начинаясь бравурно и ярко, эти произведения, как к магниту, устремляются к лирическим оазисам, стихии пения. Уствольская вроде бы идет по этому пути, но привычного эффекта не достигает. Бутон не превращается в роскошный цветок. И только потому, что функции лирики Уствольской сводятся лишь к необходимости контраста, оттенения жестких звучаний. Но иного выхода у нее нет, она вынуждена включать эти эпизоды, так как невозможно выдержать весь концерт в едином токкатно-ударном стиле. И так он является его всепоглощающей доминантой. Даже в декламационно-выпуклом начальном монологе солиста, весьма недвусмысленно напоминающем темы-эпиграфы симфоний Шостаковича, преобладает стальная жесткость звучания (пример 2).

Пример 2.



Строгость и стройность музыки вступления отсылает нас, как и в симфонических партитурах учителя, к эпохе барокко: ломбардский и пунктирный ритмы, взлетающие тираты, трель. Лишь невероятный напор и оголенный нерв ритмической организации дает нам понять, что действие происходит в середине XX века.

Уже следующий раздел по стилю — разработочно-фугированная токката. Она вновь вызывает ассоциации с сочинениями Шостаковича, в первую очередь, с быстрыми частями его фортепианных концертов (пример 3). На какой-то миг слух улавливает в оркестре даже аллюзию на любимейший жанр Шостаковича — галоп. Между тем, это, конечно, типичный образ

механизированной токкаты прошлого столетия. Внезапные паузы в обеих руках подобны восклицательным знакам, призывающим к вниманию (пример 4).

Пример 3.

Пример 4.

Практически каждое вступление партии оркестра отмечено композитором ремаркой *marcato*. Токката длится с 3 по 7 цифры и только в динамике *f*: от одного до *ffff* в кульминации. У нее даже есть своя микрокода-резюме, которую отличает тесный акцентный натиск. Все это — признаки «зрелого» стиля Уствольской, хотя пока только в виде двухголосия октавной дублировки (пример 5).

Пример 5.

Засилье напористых, утрированных звучностей рождает ощущение постоянно возобновляемой попытки что-то преодолеть, взобраться на крутую гору. Мы предчувствуем кульминацию, но и здесь — сюрприз. Дело в том, что говорить о кульминации как о традиционно наивысшей точке в этом концерте и в музыке Уствольской в целом, вряд ли уместно. Кульминации Уствольской — это громадные отрезки до предела наэлектризованной воли и выдержки на грани возможного. И чем дальше, тем протяженнее будут эти куски, вплоть до того, что все произведение превращается в «зону кульминации». Вновь подтверждается правомерность указания Уствольской на то, что ее музыку надо слушать и анализировать по-новому: «Все формы, полифонию и т.д. надо судить по-новому!» [2, с.3]. Обращает на себя внимание фортепианная «барабанная дробь» в прямом, а не фигуральном, смысле (пример 6):

## Пример 6.

Отличает ее от подлинника лишь то, что это не повторение одного звука, а чередование соседних, своего рода «барабанная трель». А так как она распределяется между двумя руками, достигается акцентность каждого звука. Концентрация всего веса руки на одну ноту — вот, в миниатюре, главный принцип Уствольской, который скоро будет возведен в абсолют.

Раздел *Grave* (ц.18) — последняя «точка кипения» концерта. Момент взрыва зафиксирован раскиданными по разным регистрам кластерами, которые сопровождают тему эпитафия, звучащую в оркестровой партии. Отметим, что пока эти кластеры «дисциплинированы» и производят эффект акцента, нежели будоражащего шума-кляксы (пример 7):

## Пример 7.

На этом фоне выявляются признаки оригинального, но пока не откристиализовавшегося, стиля. Старое и новое в концерте еще не «определили» свои позиции. Вполне возможно, что фактурная скупость здесь является следствием незнания особенностей фортепианного письма, что в частности, демонстрирует один из фрагментов каденции: на звучание тишайшего аккорда *ppp* правой руки грузным ударом *f* падает октава в низком регистре (пример 8).

Нелепость этого *f* выдает некомпетентность композитора в плане соотношения тесситур фортепиано. Даже если с одинаковой силой взять одновременно все звуки аккорда по вертикали, то контроктава звучать будет намного дольше, а такая «оркестровка» лишь усугубляет положение: *forte* левой руки напрочь перекрывает *ppp* правой. Так же настораживает несоответствие указанной динамики фактуре в ц.16 (пример 9). Ошеломляющее *ffff* бессмысленно в контексте токкатной фактуры и в тесситуре первых двух октав, так как это нереально, элементарно неисполнимо. Куда уместнее *fff* в аккордовых, кластерных последовательностях, с захватом нот из низкого регистра.

На примере Концерта пока видна бедность фактурного мышления, возможно, и нежелание его развивать. Традиционные типы изложения сводятся Уствольской к октавной технике, параллельным пассажам и наипростейшей фактурной модели: мелодия — аккомпанемент. В последующих произведениях ударность будет занимать все более очевидную лидирующую позицию, а токкатность и лирика — последовательно убывать.

Пример 8.

Пример 9.

**Выводы.** Несмотря на наличие трех контрастных образов, после прослушивания сочинения создается впечатление всесилья ударной фонки, тем более, что его кода пронизана остинатным, мерным отстукиванием в динамике безостановочного *crescendo*. В контексте всего творчества Уствольской, Концерт — это начало пути, восхождение на его первую ступень. Взвешивая все плюсы и минусы «пробного шара», композитор отдает свое «да» резкой, агрессивной ударности, которая и сформировала неповторимый стиль «Леди с молотком». Конечно, в нем еще ощущается указанное влияние Шостаковича, что естественно для начинающего художника. Важно другое: уже здесь вырисовывается ярко-индивидуальный почерк ученицы гения. Одна из немногих исполнительниц музыки Уствольской, Е. Пупкова, усматривает кратковременное воздействие на ее стиль творчества наставника: «Уствольская — явление потрясающее. Она училась у Шостаковича, но влияние его невелико, и я почувствовала его только в Первой сонате. Все остальное, из того, что я исполняла (а это Вторая и Третья сонаты, 12 прелюдий) — совершенно оригинально» [3, с.16]. Так или иначе, ясно, что композитор достаточно быстро освобождается от влияний и в кратчайшие сроки утверждает свой неповторимый, экстравагантный стиль.

#### Библиографические ссылки

1. СУСЛИН, В. Музыка духовной независимости: Галина Уствольская. В: *Музыка из бывшего СССР*. Вып. 2. Москва: Композитор, 1996, с.141–156.
2. ГЛАДКОВА, О. *Галина Уствольская — музыка как наваждение*. Санкт-Петербург: Музыка, 1999.
3. ПУПКОВА Е. «В искусстве главное — искренность». В: *Фортепиано*. 2004, №2, с.14–18.