

opera musicologica

Научный журнал
Санкт-Петербургской
консерватории

Scholarly Journal
of Saint Petersburg
Conservatory

Учредитель и издатель:

Санкт-Петербургская
государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова

Редакция:

А. В. Денисов, главный редактор
(доктор *иск.*, профессор СПбГК и РГПУ)
Т. И. Твердовская, заместитель главного
редактора (канд. *иск.*, доцент СПбГК)
Л. П. Махова, ответственный секретарь,
редактор
О. И. Баранова, редактор английских текстов

Редакционная коллегия:

Н. А. Брагинская (канд. *иск.*, доцент СПбГК)
Т. В. Букина (доктор культурологии,
доцент АРБ)
И. С. Воробьев (доктор *иск.*, профессор СПбГК)
Г. Гриффитс (почетный научный сотрудник
Лондонского городского ун-та)
З. М. Гусейнова (доктор *иск.*, профессор СПбГК)
Н. И. Дегтярева (доктор *иск.*, профессор СПбГК)
Л. Г. Ковнацкая (доктор *иск.*, вед. науч. сотр.
РИИИ, вед. специалист исследовательской
группы СПбГК)
Г. В. Лобкова (канд. *иск.*, доцент СПбГК)
Л. В. Никифорова (доктор культурологии,
профессор АРБ и РГПУ)
В. О. Петров (доктор *иск.*, доцент
Астраханской консерватории)
Д. Р. Петров (канд. *иск.*, доцент МГК)
А. Е. Радеев (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)
Н. М. Савченкова (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)
Е. В. Титова (канд. *иск.*, профессор СПбГК)
Л. В. Шиповалова (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)
А. И. Янкус (канд. *иск.*, доцент СПбГК)

Контакты:

190068, Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А
Тел: +7 (812) 644-99-88 (103)
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru,
opera_musicologica@mail.ru
Официальный сайт:
www.conservatory.ru/opera_musicologica

Консультативный совет:

Л. О. Акоюн (доктор *иск.*, вед. науч. сотр. ГИИ)
Д. Бауманн (приват-доцент Цюрихского
университета)
Б. М. Гаспаров (доктор филос. наук, профессор
Колумбийского ун-та)
Н. Н. Гилярова (канд. *иск.*, профессор МГК)
Е. Н. Дулова (доктор *иск.*, профессор
Белорусской гос. академии музыки)
Т. Зеебас (профессор Инсбрукского ун-та)
К. В. Зенкин (доктор *иск.*, профессор МГК)
Ю. С. Карпов (канд. *иск.*, профессор Казанской
консерватории)
Л. В. Кириллина (доктор *иск.*, профессор МГК)
Т. И. Науменко (доктор *иск.*, профессор РАМ
им. Гнесиных)
А. Ф. Некрылова (канд. *иск.*, науч. сотр. ИРЛИ
(Пушкинский Дом) РАН)
С. И. Савенко (доктор *иск.*, профессор МГК,
вед. науч. сотр. ГИИ)
М. А. Сапонов (доктор *иск.*, профессор МГК)
Т. Б. Сиднева (доктор культурологии,
профессор Нижегородской консерватории)
Е. М. Царёва (доктор *иск.*, профессор МГК)
А. М. Цукер (доктор *иск.*, профессор
Ростовской консерватории)
Т. В. Шабалина (доктор *иск.*, профессор СПбГК)

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе
по надзору в сфере связи, информационных
технологий и массовых коммуникаций
(Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации
ПИ № ФС77-37816 от 19 октября 2009 г.

Подписной индекс в каталоге «Подписные издания»
ФГУП «Почта России» П6983

Журнал включен в Перечень рецензируемых
научных изданий, в которых должны быть
опубликованы основные научные результаты
диссертаций на соискание ученой степени кандидата
наук, на соискание ученой степени доктора наук
(ВАК при Минобрнауки России).

*Материалы, опубликованные в журнале, не могут
быть воспроизведены, полностью или частично,
в какой-либо форме (электронной или печатной)
без письменного разрешения редакции.*

*Мнение редакции не всегда совпадает с мнением
авторов материалов.*

© Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова, 2023

Содержание

Статьи

Владимир Горячих
Время в «Хованщине»
М. П. Мусоргского **8**

Андрей Денисов
«Это тоже мне знакомо...»:
явные и скрытые смыслы застойной
музыки в финале второго акта
«Дон Жуана» В. А. Моцарта **20**

Анна Чупова
Денатурированная мифология
и художественное «амбигю»:
«Перепела в саркофаге»
Сальваторе Шаррино **32**

Анастасия Романычева
Первый композиторский конкурс Уолтера
Коббетта: фантазии Уильяма Хёрлстоуна,
Фрэнка Бриджа и Гайдна Вуда **66**

Лидия Белонайте
Двенадцать прелюдий для фортепиано
Галины Уствольской: цикл или
контрастно-составная композиция? **90**

Ирина Попова
Частушки по-жгонски,
или Тайный язык в фольклоре
костромских шерстобитов **108**

Елена Битерякова
Архангельские материалы в фондах
Научного центра народной музыки
имени К. В. Квитки (общая
характеристика) **126**

Рецензии

Галина Лобкова
Музыкальный фольклор
Стародубского района Брянской области
в записях 1950-х годов (из фондов
Научного центра народной музыки
имени К. В. Квитки Московской
государственной консерватории
имени П. И. Чайковского) **152**

Сведения об авторах **163**

Информация для авторов **167**

Founder and Publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

Editorial Staff:

Andrei Denisov, Editor-in-Chief (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory, Herzen University*)
Tamara Tverdovskaya, Deputy Editor-in-Chief (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Liudmila Makhova, Managing Secretary, Editor
Olga Baranova, Editor of English texts

Editorial Board:

Natalia Braginskaya (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Tatiana Bukina (*Doctor of Cultural Studies, Assoc. Prof., Vaganova Ballet Academy*)
Natalia Degtyareva (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Zivar Gousseinova (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Graham Griffiths (*PhD, Honorary Research Fellow, Musicology, City, University of London*)
Liudmila Kovnatskaya (*Doctor of Art History, Leading Research Fellow, Russian Institute of the History of the Arts; Leading specialist of the Research group, SPb Conservatory*)
Galina Lobkova (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Larissa Nikiforova (*Doctor of Cultural Studies, Prof., Vaganova Ballet Academy, Herzen University*)
Daniil Petrov (*PhD, Assoc. Prof., Moscow Conservatory*)
Vladislav Petrov (*Doctor of Art History, Assoc. Prof., Astrakhan Conservatory*)
Artem Radeev (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)
Nina Savchenkova (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)
Lada Shipovalova (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)
Elena Titova (*PhD, Prof., SPb Conservatory*)
Igor Vorobyov (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Alla Yankus (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)

Contacts:

2 liter A Glinki street, St. Petersburg 190068, Russia
Tel.: +7 (812) 644-99-88 (103)
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru,
opera_musicologica@mail.ru
Official site: www.conservatory.ru/opera_musicologica

Advisory Board:

Dorothea Baumann (*Privatdozentin, University of Zurich*)
Catherine Doulova (*Doctor of Art History, Prof., Belarusian State Academy of Music*)
Boris Gasparov (*Doctor of Philology, Prof., Columbia University*)
Natalia Ghilyarova (*PhD, Prof., Moscow Conservatory*)
Levon Hakobian (*Doctor of Art History, Leading Research Fellow, State Institute for Art Studies, Moscow*)
Yuriy Karpov (*PhD, Prof., Kazan Conservatory*)
Larissa Kirillina (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Tatyana Naumenko (*Doctor of Art History, Prof., Gnesins Russian Academy of Music*)
Anna Nekrylova (*PhD, Research Fellow, Institute of Russian Literature of the Russian Academy of Sciences*)
Mikhail Saponov (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Svetlana Savenko (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory, Leading Research Fellow, State Institute for Art Studies*)
Tilman Seebass (*Prof. Emeritus, University of Innsbruck*)
Tatyana Shabalina (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Tatyana Sidneva (*Doctor of Cultural Studies, Prof., Nizhny Novgorod Conservatory*)
Ekaterina Tsareva (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Anatoly Tsuker (*Doctor of Art History, Prof., Rostov Conservatory*)
Konstantin Zenkin (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)

Registered in the Federal Supervision Agency
for Information Technologies and Communications
Registration certificate PI FS77-37816 of 19th October, 2009

The journal is included in the List of Peer-reviewed Scientific Journals in which major scientific results of theses for academic degrees of doctor and candidate of sciences should be published (recommended by the Higher Attestation Commission of the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation).

The published materials or any part of it cannot be reproduced in printed or electronic form without the permission of the publisher.

Contents

Articles

Vladimir Goryachikh
Time in “Khovanshchina”
by M. Mussorgsky **8**

Andrei Denisov
“This is Also Familiar to Me...”:
Explicit and Hidden Meanings of Table Music
in the Second Act Finale of “Don Giovanni”
by W. A. Mozart **20**

Anna Chupova
Denatured Mythology and Artistic “Ambigu”:
“Cailles en Sarcophage” by Salvatore
Sciarrino **32**

Anastasiia Romanycheva
The First Walter Cobbett’s Competition:
The Phantasies of William Hurlstone,
Frank Bridge and Haydn Wood **66**

Lidiya Belyunayte
Galina Ustvol’skaya’s Twelve Preludes
for Piano: Cycle or Contrasting-Composite
Form? **90**

Irina Popova
Couplets à la Zhgon, or The Secret Language
in the Folklore of Kostroma
Wool Beaters **108**

Elena Biteriakova
Arkhangelsk Materials in the Funds
of the Klyment Kvitka Folk Music Research
Center (General Characteristics) **126**

Reviews

Galina Lobkova
Musical Folklore of the Starodubsky District
of the Bryansk Region in the Recordings
of the 1950s (from the Collections of the
Klyment Kvitka Folk Music Research
Center of the Moscow State Tchaikovsky
Conservatory) **152**

Contributors to this issue **163**

Directions to contributors **167**

Научная статья

УДК 786.2

doi: 10.26156/OM.2023.15.1.005

Двенадцать прелюдий для фортепиано Галины Уствольской: цикл или контрастно-составная композиция?

Лидия Сигитасовна Белюнайте

Санкт-Петербургская консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова,
Санкт-Петербург, Россия, belyunayte@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-2438-5385>

Аннотация. Статья посвящена Двенадцати прелюдиям для фортепиано Галины Ивановны Уствольской (1953). Данное сочинение представляет собой уникальный пример фортепианного цикла, драматургия которого характерна скорее для контрастно-составной формы. В ее основе — развитие единого интонационного комплекса, наличие централизованной ладовой организации и единого метода работы с тематическим материалом. Сущность данного метода — соединение тематических элементов в различных комбинациях по горизонтали и вертикали. Наиболее ярко воплощаясь в Первой прелюдии, он определяет логику развертывания в последующих частях цикла. В статье приведен подробный анализ сочинения, призванный аргументировать точку зрения автора.

Ключевые слова: прелюдия, цикл, Галина Уствольская, комбинаторика, «зонная» диатоника

Для цитирования: Белюнайте Л. С. Двенадцать прелюдий для фортепиано Галины Уствольской: цикл или контрастно-составная композиция? // Opera musicologica. 2023. Т. 15. № 1. С. 90–107. <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.1.005>.

© Белюнайте Л. С., 2023

Original article

doi: 10.26156/OM.2023.15.1.005

Galina Ustvol'skaya's Twelve Preludes for Piano: Cycle or Contrasting-Composite Form?

Lidiya S. Belyunayte

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, St. Petersburg, Russia,
belyunayte@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-2438-5385>

Abstract. This article is devoted to Galina Ustvol'skaya's Twelve Preludes for Piano (1953). This work is a unique example of a piano cycle whose dramaturgy is more characteristic of the contrasting-composite form. This dramaturgy is based on development of a single intonation complex. Arguments in favor of the contrasting-composite form are also the centralized harmony organization, which is not typical for the cyclical form, and the uniform method of working with thematic material. This method may be defined as combinatorics. It implies diverse combinations of thematic elements, both horizontal and vertical. Being implemented most vividly in the First Prelude, it determines the logic of development in the subsequent parts of the cycle. This article provides examples of the sheet music to illustrate the author's point of view.

Keywords: *Prelude, cycle, Galina Ustvol'skaya, combinatorics, "zone" diatonic*

For citation: Belyunayte L. S. Galina Ustvol'skaya's Twelve Preludes for Piano: Cycle or Contrasting Composition? *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 1. P. 90–107. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.1.005>.

© Lidiya S. Belyunayte, 2023

Двенадцать прелюдий для фортепиано Галины Уствольской: цикл или контрастно-составная композиция?

*Я прошу всех, кому дорого мое творчество,
не делать его теоретического анализа*

Г. Уствольская
[Гладкова 1999, 9]

Обращение Галины Уствольской к потенциальному исследователю ее музыки обескураживает своей кажущейся категоричностью. Но вчитаемся, вслушаемся в него, и тогда наше внимание как будто высветит слова: «я прошу», «кому дорого». Тогда ощущение жесткости уступит место пониманию того, что это обращение — выстраданная и мучительная просьба: «кому дорого мое творчество». Подобная эмоциональная двойственность чрезвычайно характерна и для ее музыки, в которой за внешним напором, а иногда и агрессией высказывания скрывается обнаженная и оттого уязвимая подлинная лирическая эмоция.

Данное высказывание композитора решительно ставит в тупик того, кому действительно «дорого» творчество Галины Уствольской. Но сегодня представляется несомненным и бесспорным тот факт, что ее музыка нуждается не просто в осмыслении, но в теоретическом исследовании. Именно анализ может помочь как исполнителям, так и просвещенным слушателям открыть глубинный смысл ее музыки. Добавим, что в этом стремлении музыканта, желающего глубже проникнуть в музыку Уствольской, могут поддержать слова Витольда Лютославского из книги Ольги Гладковой «Галина Уствольская. Музыка как наваждение»: «Музыка Уствольской достойна не только исполнения, но и изучения» [Гладкова 1999, 67].

Настоящая статья посвящена произведению, которое представляет своеобразный творческий манифест в творчестве Галины Уствольской — Двенадцати прелюдиям для фортепиано (1953). До обращения к жанру цикла прелюдий ею уже были написаны три сонаты для фортепиано (1947, 1949, 1952), Октет (1949–50), Фортепианный концерт (1946), Трио для кларнета, скрипки и фортепиано (1949), Соната для скрипки и фор-

тепиано (1952)¹. В этих сочинениях происходила постепенная кристаллизация стиля Уствольской, своеобразной «энциклопедией» которого и стали Двенадцать прелюдий.

Один из ключевых вопросов, возникающих в ходе анализа Двенадцати прелюдий для фортепиано Уствольской, связан с определением формы данного произведения. На первый взгляд, авторское название свидетельствует в пользу того, что перед нами *цикл*: каждая из прелюдий отличается друг от друга по темпу, фактуре, динамике, образному содержанию. Каждая из них самостоятельна и представляет собой замкнутое построение.

В работе «Цикл как жанр и форма» Е. А. Ручьевская и Н. И. Кузьмина пишут: «Объединение <...> законченных частей в единое целое с точки зрения формы допускает — в больших пределах — свободу выбора средств объединения, что и обуславливает как связи сильные, так и связи слабые» [Ручьевская, Кузьмина 2011, 468].

По мнению автора данной статьи, в Двенадцати прелюдиях Уствольская применяет такие «средства объединения», которые не просто создают цикл с «сильными связями», а сближают его композицию с контрастно-составной (термин В. В. Протопопова), основанной на принципе «единого, непрерывного развертывания формы» [Протопопов 1983, 171].

Эта особенность формы Двенадцати прелюдий отмечалась и ранее, в частности в двух монографиях об Уствольской, авторами которых являются О. И. Гладкова (1999) и Н. В. Васильева² (2014). Гладкова и Васильева называют форму Двенадцати прелюдий «слитно-контрастной» благодаря указанию *attacca*³. Кроме того, Гладкова в качестве доказательств своей точки зрения приводит линейность развития, фактурную драматургию, образно-интонационные арки.

В настоящей статье подвергаются рассмотрению аргументы в пользу трактовки формы Двенадцати прелюдий как контрастно-составной. Главным среди них является лежащий в основе композиции *единый интонационный комплекс*, который содержится в тематизме Первой прелюдии. Его развитие определяет драматургию всего сочинения.

¹ Кроме того, Уствольская к этому времени написала «Сон Степана Разина», былинку для баса и симфонического оркестра (1949), а также поэму для баритона, мужского хора и симфонического оркестра «Человек с горы высокой» (1952), которая впоследствии не вошла в каталог сочинений композитора. Не вошла туда и написанная в год создания Двенадцати прелюдий «Пионерская сюита».

² См.: Васильева Н. В. Галина Уствольская. Санкт-Петербург: Композитор • Санкт-Петербург, 2014. 180 с.

³ Отметим, что это указание в Двенадцати прелюдиях встречается всего один раз (!): между Восьмой и Девятой прелюдиями.

Тему Первой прелюдии образуют два контрастных элемента: первый, состоящий из двух разнонаправленных *малых* секст, и второй, основанный на поступенном диатоническом движении. Судьба этих элементов в Двенадцати прелюдиях воплощает основную трагическую идею их содержания: она заключается в столкновении индивидуализированной лирической, вокальной по своему происхождению интонации и деиндивидуализированного гаммообразного движения. Драматическим итогом этого столкновения является превращение индивидуализированной интонации в «ячейку» обобщенного и обезличенного потока.

Уже в самом начале первой из Двенадцати прелюдий Устовольская подчеркивает «несовместимость» этих элементов. Вплоть до их ладового противопоставления: «белому» звукоряду *C* первого мотива контрастирует «бемольный» звукоряд следующего за ним гаммообразного мотива $des^2 - es^2 - fes^2$ (ил. 1).



Ил. 1. Г. И. Устовольская. Двенадцать прелюдий для фортепиано, Первая прелюдия

Fig. 1. G. I. Ustvolskaya. *Twelve Preludes for Piano*, First prelude

Ил. 2. П. И. Чайковский. Опера «Евгений Онегин». Действие I, картина № 3, сцена № 12с. Ария «Когда бы жизнь домашним кругом...»

Fig. 2. P. I. Tchaikovsky. Opera *Eugene Onegin*. Act I, scene 3, scene 12c. Aria “Kogda by zhizn’ domashnim krugom...”

Первый элемент, как было отмечено, состоит из двух секст — нисходящей и восходящей. По своему происхождению обе сексты существенно различаются: в то время как восходящая больше связана с романсовой сферой, нисходящая придает вокальной лирике декламационный характер. Так, например, в арии Онегина остановка на словах «Иль может быть...» при повторении воплощена именно в нисходящей сексте (ил. 2).

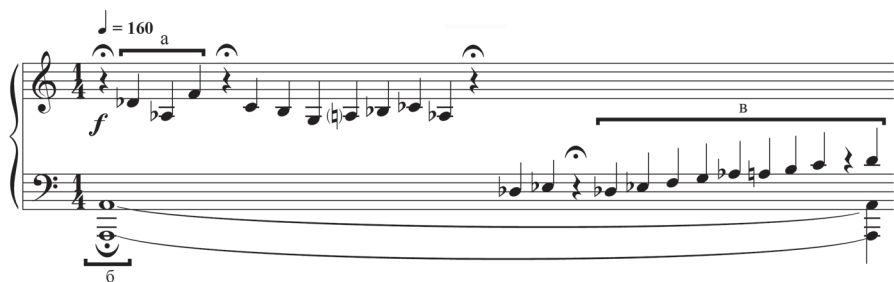
Противоположный пример — «Патетическая оратория» Георгия Свиридова (1959). Именно секста придает восходящей интонации в реплике «Разворачивайтесь в марше» лирический тон, несмотря на ее призывный, «фанфарный» характер. Таким образом, мотив приобретает эмоциональную и выразительную многоплановость (ил. 3).



Ил. 3. Г. В. Свиридов. «Патетическая оратория» для баса, меццо-сопрано, смешанного хора и большого симфонического оркестра, № 1 «Марш»

Fig. 3. G. V. Sviridov. *Pathetic Oratorio* for bass, mezzo-soprano, mixed choir and large symphony orchestra, No. 1 “March”

Выразительная многоплановость свойственна и секстовому мотиву в Двенадцати прелюдиях Уствольской. Так, во Второй прелюдии этот мотив приобретает «фанфарное» звучание, которое усиливается динамикой *forte*, а также появлением нисходящей кварты на месте нисходящей малой сексты. Однако если мы вслушаемся в данный мотив, мы обнаружим в нем и гимнические черты, которые ему сообщает восходящая (но при этом ставшая большой) секста (ил. 4, мотив а).



(Продолжение ил. 4 см. на след. стр.)

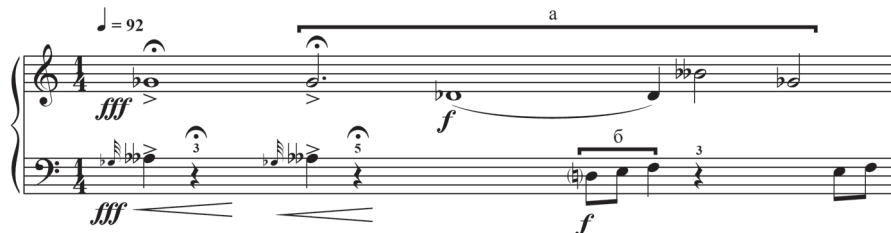
(Продолжение)



Ил. 4. Г. И. Уствольская. Двенадцать прелюдий для фортепиано, Вторая прелюдия

Fig. 4. G. I. Ustvolskaya. *Twelve Preludes for Piano*, Second prelude

В теме Четвертой прелюдии звучит мотив, близкий по характеру интервального строения мотиву из Второй прелюдии, но восходящая большая секста заменена в нем восходящей малой секстой *des¹ - bes¹*, которая напоминает об исходном — лирическом — облике этого мотива. Вокальное начало подчеркнуто также использованием более долгих длительностей (половинные и целые вместо четвертей). Кроме того, мотив расширяется, возвращаясь к начальному звуку *ges¹* (ил. 5, мотив *a*).



Ил. 5. Г. И. Уствольская. Двенадцать прелюдий для фортепиано, Четвертая прелюдия

Fig. 5. G. I. Ustvolskaya. *Twelve Preludes for Piano*, Fourth prelude

В Седьмой прелюдии вместо нисходящей кварты звучит нисходящая квинта, отчего «фанфарность» исчезает из этого тематического элемента (ил. 6).

В Девятой прелюдии в качестве начального нисходящего интервала появляется большая септима, которая придает данному мотиву декламационность (ил. 7). Его эмоциональное напряжение достигает здесь высшей точки. Одновременно в нижнем голосе возвращаются две «сцеплен-

ные» сексты *Ces – Es – C*. Причем если нисходящая малая секста *Ces – Es*, пусть и переосмысленная, сохраняет свое декламационное звучание, то восходящая большая секста *Es – C* представляет собой попытку возврата к ариозной лирике.



Ил. 6. Г. И. Уствольская. Двенадцать прелюдий для фортепиано, Седьмая прелюдия
Fig. 6. G. I. Ustvol'skaya. *Twelve Preludes for Piano*, Seventh prelude



Ил. 7. Г. И. Уствольская. Двенадцать прелюдий для фортепиано, Девятая прелюдия
Fig. 7. G. I. Ustvol'skaya. *Twelve Preludes for Piano*, Ninth prelude

К событиям, происходящим в Девятой прелюдии, мы еще вернемся. Здесь же подчеркнем тот факт, что две сексты в нижнем голосе теперь становятся отправной точкой мощного токкатного, абсолютно чуждого лирике, агрессивного движения. Второй мотив интонационного комплекса, основанный на поступенном разворачивании, со всей очевидностью демонстрирует в данной прелюдии свою разрушительную функцию:

начиная свой бег непосредственно вслед за изложенным секстовым мотивом, он уже без всяких помех «уничтожает» его характер и эмоциональную краску.

В Первой прелюдии появляется еще один цементирующий и регулирующий драматургию Двенадцати прелюдий мотив, представляющий собой хроматический мелодический оборот $b^2 - a^2 - as^2$. Его связь с жанром плача очевидна (ил. 8).



Ил. 8. Г. И. Уствольская. Двенадцать прелюдий для фортепиано, Первая прелюдия

Fig. 8. G. I. Ustvolskaya. *Twelve Preludes for Piano*, First prelude

Уствольская подчеркивает особое положение этого мотива как благодаря выбору тесситуры, так и ритмически. Появившийся в верхнем регистре, он явственно противостоит своими долгими «вытянутыми» нотами мерному движению остальных голосов преимущественно четвертями.

Как и секстовый мотив, данный мелодический оборот подвергается в Двенадцати прелюдиях различным жанровым изменениям, как, например, во Второй (ил. 4, мотив б) и Пятой прелюдиях (ил. 9, мотив а). При этом если его начальный звук будет постоянно варьироваться или вовсе исчезать, то малая секунда $a - as$ ($bes - as$) останется неизменной.

В Одиннадцатой же прелюдии мотив плача превращается в кластер (ил. 10).

Развитие основного интонационного комплекса в Двенадцати прелюдиях Уствольской сказывается и на группировке частей цикла, которая выглядит следующим образом: Первая прелюдия выступает в роли пролога, в то время как Двенадцатой поручена роль коды. Прелюдии со Второй по Одиннадцатую можно разделить на две части: со Второй по Пятую и с Шестой по Одиннадцатую.

В первой части мотивы основного интонационного комплекса подвергаются активной жанровой трансформации. Это связано со все более усиливающейся «борьбой» между двумя элементами основного комплекса. Их противоречие, обозначенное в Первой прелюдии, во Второй превращается в конфликт. Поступенное движение еще более противоречит секстовому мотиву, распространившись до объема увеличенной октавы

Ил. 9. Г. И. Уствольская. Двенадцать прелюдий для фортепиано, Пятая прелюдия

Fig. 9. G. I. Ustvolskaya. *Twelve Preludes for Piano*, Fifth prelude

Ил. 10. Г. И. Уствольская. Двенадцать прелюдий для фортепиано, Одиннадцатая прелюдия

Fig. 10. G. I. Ustvolskaya. *Twelve Preludes for Piano*, Eleventh prelude

(ил. 4, мотив в). В Третьей прелюдии наметившийся конфликт ненадолго отходит на второй план, чтобы вспыхнуть затем с новой силой в Четвертой прелюдии. На фоне секстового мотива в нижнем голосе появляется мотив с поступенным движением $d-e-f$, отсылающий нас к первоначальному облику второго элемента темы Первой прелюдии (ил. 5, мотив б). Произшедшие в нем ритмические изменения (три четверти сменяются двумя восьмыми и четвертью) придали мотиву динамическую и напористую танцевальность, которая еще более противоречит лирической сути звучащего в контрапункте с ним секстового мотива. Возможно, поэтому

он более не появляется в этой прелюдии, а в репризе место восходящей малой сексты занимает ее обращение — нисходящая большая терция.

Не появляется секстовый мотив и в Пятой прелюдии — первой кульминации сочинения, в которой наметившаяся ранее танцевальность превращается в агрессивный пляс с характерными «притоptyваниями»: на протяжении прелюдии девять раз (!) звучит мотив, завершающийся скандированием звука *ges*⁴ (ил. 9, мотив б). В результате моторное начало на некоторое время вытесняет секстовый мотив из процесса развития Двенадцати прелюдий.

Шестая прелюдия, довольно масштабная, выполняет функцию своего рода водораздела, ибо в Седьмой секстовый мотив подвергается куда более существенным для него изменениям: он утрачивает свою ритмическую индивидуальность и становится одной из «ячеек» выровненного, поступенного движения (ил. 6).

В Восьмой прелюдии напряжение нарастает: враждебное секстовому мотиву моторное начало выражено ускоряющимся бегом восьмых, устремленных к главной кульминации сочинения — Девятой прелюдии. При этом секстовый мотив еще не включен в этот бег, он на мгновение исчезает из него, чтобы затем ярко проявиться в Девятой прелюдии и после навсегда исчезнуть из пространства сочинения.

В Десятой и Одиннадцатой прелюдиях, вследствие крушения секстового мотива, на передний план выходит тематизм с жанровыми истоками плача. До этого момента он был вне основного конфликта сочинения. В Десятой прелюдии плач проявляет себя в горестных «всхлипываниях», прерывающих распевные мотивы (ил. 11), а также в более настойчивых повторениях нисходящих интонаций, в частности мотива $g^1 - fis^1 - e^1$ (ил. 12).



Ил. 11. Г. И. Уствольская. Двенадцать прелюдий для фортепиано, Десятая прелюдия

Fig. 11. G. I. Ustvolskaya. *Twelve Preludes for Piano*, Tenth prelude

⁴ В начале это двукратный повтор звука *ges*. Каждое новое проведение этого мотива увеличивает число повторений на 2. Достигнув восьми, число повторений аналогичным образом уменьшается. Образуется симметрия: 2–4–6–8–6–4–2.



Ил. 12. Г. И. Уствольская. Двенадцать прелюдий для фортепиано, Десятая прелюдия.

Fig. 12. G. I. Ustvolskaya. *Twelve Preludes for Piano*, Tenth prelude

Одиннадцатая прелюдия — кульминация в линии развития тематизма с жанровыми истоками плача: «всхлипывания» сменяются в ней беспрестанными причитаниями. Единство двух прелюдий подчеркнуто обстоятельством, что Одиннадцатая начинается с того же звука *as*¹, которым закончилась Десятая прелюдия (ил. 13).



Ил. 13. Г. И. Уствольская. Двенадцать прелюдий для фортепиано, Десятая и Одиннадцатая прелюдии

Fig. 13. G. I. Ustvolskaya. *Twelve Preludes for Piano*, Tenth and Eleventh preludes

В Двенадцатой прелюдии показан трагический итог противопоставления, заявленного в самом начале цикла. Не случайно здесь появляются интонационные обороты, отсылающие к Первой прелюдии (ил. 14). Они оказываются поглощенными воцарившимся в Двенадцатой прелюдии поступенным движением. Что касается мотива плача, то он исчезает вовсе.



Ил. 14. Г. И. Уствольская. Двенадцать прелюдий для фортепиано, Двенадцатая прелюдия

Fig. 14. G. I. Ustvolskaya. *Twelve Preludes for Piano*, Twelfth prelude

Двенадцатая прелюдия становится эпилогом сочинения в целом. Ее перестановка на место Одиннадцатой, которая была впоследствии осуществлена Уствольской⁵, кардинально переосмысливает тщательно выстроенную драматургию масштабной композиции.

Второй аргумент в пользу трактовки формы Двенадцати прелюдий как контрастно-составной — метод работы с материалом, который оказывается единым для всего сочинения⁶. Речь идет о своего рода *комбинаторике*: композитор как будто складывает пазлы из мотивов, перемещая и раскладывая их по вертикали и горизонтали в различных контрапунктических комбинациях. В результате «интонационный сюжет» (перефразируя известное определение И. А. Барсовой — «интонационная фабула» [Барсова 2010, 42]), вопреки малочисленности «действующих лиц» в нем, приобретает особую плотность и эмоциональное напряжение. Над рациональным, «математическим» методом сочинения выстраивается динамичная и чрезвычайно выразительная драматургия. Наиболее очевидно настоящий метод проявляет себя в Первой из Двенадцати прелюдий.

Как было отмечено, тема Первой прелюдии состоит из двух контрастных элементов. Уже во втором проведении темы Уствольская меняет пространственные отношения между этими элементами, соединяя их по вертикали. При этом контраст между ними по существу превращается в конфликт: будучи объединены во времени, они придают образовавшейся вертикали центробежный характер (ил. 15).

⁵ Данная перестановка выполнена в издании Двенадцати прелюдий “Internationale Musikverlage Hans Sikorski”.

⁶ Этот метод отнюдь не уникален в творчестве Уствольской — его можно обнаружить и в других, причем не только фортепианных, сочинениях композитора.



Ил. 15. Г. И. Уствольская. Двенадцать прелюдий для фортепиано, Первая прелюдия

Fig. 15. G. I. Ustvolskaya. *Twelve Preludes for Piano*, First prelude

Третье проведение еще более усиливает эту вертикальную центробежность, ибо каждый из тематических элементов в данном проведении обретает свойственное ему развитие, что еще более подчеркивает противоречия между тематическими элементами (ил. 16).



Ил. 16. Г. И. Уствольская. Двенадцать прелюдий для фортепиано, Первая прелюдия

Fig. 16. G. I. Ustvolskaya. *Twelve Preludes for Piano*, First prelude

В четвертом, последнем проведении, замыкающем первую часть прелюдии, словно исчерпав возможности вертикальных комбинаций, музыкальная ткань «оползает» на большую секунду. При этом первый элемент темы, изначально находившийся в жестком противоречии со вторым, оказывается включенным в ладовую сферу последнего (ил. 17).



Ил. 17. Г. И. Уствольская. Двенадцать прелюдий для фортепиано, Первая прелюдия

Fig. 17. G. I. Ustvolskaya. *Twelve Preludes for Piano*, First prelude

Во второй части прелюдии в развитие вмешивается третий элемент — мотив плача, который, постоянно меняя место своего появления, накладывается с *собственной* идеей развития на звучащий без изменений верхний голос из первой части, оказавшийся теперь внизу (ил. 18).



Ил. 18. Г. И. Уствольская. Двенадцать прелюдий для фортепиано, Первая прелюдия

Fig. 18. G. I. Ustvolskaya. *Twelve Preludes for Piano*, First prelude

Образующаяся контрапунктическая игра, достигнув предельного напряжения, приходит к единой вертикали, которая вбирает в себя основные опорные тоны: нисходящая секунда $a^2 - as^2$, первый мотив $c^1 - e^1 - c^1$, b^1 — начальный тон мотива плача и cis^1 (он же *des*) — первый тон второго мотива интонационного комплекса, а также начальный звук первого контрапункта (ил. 19).



Ил. 19. Г. И. Уствольская. Двенадцать прелюдий для фортепиано, Первая прелюдия

Fig. 19. G. I. Ustvolskaya. *Twelve Preludes for Piano*, First prelude

Еще один аргумент в пользу трактовки формы Двенадцати прелюдий как контрастно-составной — их ладовая организация.

Первые четыре прелюдии следуют логике построения цикла фортепианных прелюдий по терциям и квартам: Первая прелюдия написана в «зонной» диатонической системе⁷ с центром С; во Второй ладовым

⁷ Данный феномен был описан И. Е. Рогалевым в его диссертации, посвященной ладовым особенностям музыки С. М. Слонимского, и получил название «зонной диатоники». Суть этого явления состоит в том, что ступени в ней представлены не в виде

центром является тон *A*, представленный «зоной» *A – As*; в Третьей прелюдии центральной опорой становится тон *E*, также представленный «зоной» *E – Es* (впрочем, в конце эта «зона» расширяется, вследствие при-мыкания к ней звука *F*⁸); наконец, ладовым центром Четвертой является «зона» *G (Ases) – Ges*. Однако в Пятой Уствольская нарушает наметившуюся логику. Центром этой прелюдии является тон *Ges* — часть опорной «зоны» Четвертой. В Шестой и Седьмой нарушенная ранее логика тональных соотношений восстанавливается: *D* — центр Шестой и *F* — центр Седьмой. Впрочем, после этих прелюдий композитор уже окончательно отказывается от данной логики. Из-за постоянно смещающейся ладовой опоры в Восьмой создается ощущение стремительно нарастающей неустойчивости и напряжения: первоначальное *F* сменяется *Es*, затем появляется «зона» *A – As*. В Девятой прелюдии в обрушивающейся и сметающей все на своем пути токкате появляется многократно повторяющийся трехзвучный кластер *bes – b – ces*, образующий «зону» звука *b*.

Десятая прелюдия образует арку со Второй, поскольку в качестве ее ладового центра возвращается тон *As*. При этом чрезвычайно существенным является тот факт, что этот звук представлен уже не «зоной», а точно.

Одиннадцатая прелюдия аккумулирует в себе практически все ладовые центры Двенадцати прелюдий: сохраняя организующую идею Десятой, она обозначает тяготение к тону *As*. Затем возникает реминисценция из Девятой прелюдии с новым вариантом «зоны» тона *b*, представленного уже не тремя, а четырьмя звуками: *b – h – c – des*. И, наконец, в заключительной части Одиннадцатой ладовые центры, возникавшие в предыдущих прелюдиях, объединяются в вертикальные комплексы и кластеры.

Завершает Двенадцать прелюдий опорный тон *H*. В системе «зонной диатоники» он является «внутризонным заместителем» тона *C*⁹ — центрального тона Первой прелюдии.

одного звука, точки, а в виде так называемой зоны, в состав которых входят основная диатоническая ступень и ее варианты — тоны, находящиеся с ней в полутоновом соотношении. Эти варианты получили название «внутризонных заместителей». См.: *Рогалев И. Е.* Лад и гармония в музыке С. М. Слонимского: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / ЛОЛГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Ленинград: [б. и.], 1986, 196 с.

⁸ Отметим, что впоследствии эта двухполутоновая зона превратится в трехзвучный кластер.

⁹ Позднее «зеркальную» ладовую конструкцию выстроил в своей Фортепианной сонате С. М. Слонимский (1962). Ладовый центр темы его сонаты представляет собой «зону» *C–H*. В конце сонаты тон *H* вытесняется тоном *C*.

* * *

Сквозная драматургия Двенадцати прелюдий для фортепиано Галины Уствольской позволяет охарактеризовать композицию как сочетающую признаки цикла и контрастно-составной формы. Проблема, рассмотренная в настоящей статье, имеет не только теоретическое, но и существенное практическое значение, поскольку она оказывает решающее влияние на формирование исполнительской концепции сочинения. Если воспринимать его как цикл, то перестановка двух последних прелюдий является «болезненной», но не губительной с точки зрения содержания. Если же согласиться с тем, что перед нами контрастно-составная форма, то перестановка Одиннадцатой и Двенадцатой прелюдий оказывается неприемлемой. Точно так же и группировка прелюдий осуществляется сообразно развитию основного интонационного комплекса, требующего от исполнителя максимально корректного отношения: от этого зависит как распределение цезур, генеральной и локальной кульминаций, так и логика ладового движения в Двенадцати прелюдиях.

Литература

- [1] Барсова 2010 — *Барсова И. А.* Симфонии Густава Малера. Издание второе, уточненное, исправленное. Санкт-Петербург: Издательство имени Н. И. Новикова, 2010. 584 с.
- [2] Гладкова 1999 — *Гладкова О. И.* Галина Уствольская. Музыка как наваждение. Санкт-Петербург: Музыка, 1999. 168 с.
- [3] Протопопов 1983 — *Протопопов В. В.* Контрастно-составные музыкальные формы // Избранные исследования и статьи / сост. Н. Н. Соколов. Москва: Советский композитор, 1983. С. 168–175.
- [4] Ручьевская, Кузьмина 2011 — *Ручьевская Е. А., Кузьмина Н. И.* Цикл как жанр и форма // Ручьевская Е. А. Работы разных лет: Сб. статей: Т. 1. Статьи. Заметки. Воспоминания / отв. ред. В. В. Горячих. Санкт-Петербург: Композитор • Санкт-Петербург, 2011. С. 456–486.
- [5] Суслин 1996 — *Суслин В.* Музыка духовной независимости: Галина Уствольская // Музыка из бывшего СССР: Сборник статей. Вып. 2 / ред.-сост. В. Ценова. Москва: Композитор, 1996. С. 141–156.

References

- [1] Barsova, Inna A. (2010). *Simfonii Gustava Malera* [Gustav Mahler's symphonies]. St. Petersburg: Izdatel'stvo imeni N. I. Novikova, 584 p. (in Russian).

- [2] Gladkova, Olga I. (1999). Galina Ustvol'skaya. *Muzyka kak navazhdenie [Galina Ustvol'skaya. Music as an obsession]*. St. Petersburg: Muzyka, 168 p. (in Russian).
- [3] Protopopov, Vladimir V. (1983). "Kontrastno-sostavnye muzykal'nye formy" ["Contrasting musical forms"] In *Izbrannye issledovaniya i stat'i [Selected studies and works]*, compiler N. N. Sokolov. Moscow: Sovetskiy kompozitor, pp. 168–175 (in Russian).
- [4] Ruchievskaya, Ekaterina A., Kuzmina, Nataliya I. (2011). "Tsikl kak zhanr i forma" ["The cycle as a genre and form"]. In Ekaterina A. Ruchievskaya, *Raboty raznykh let [Works from different years]*: Collection of works. Vol. 1. Vladimir V. Goryachikh, executive editor. St. Petersburg: Kompozitor • Sankt-Peterburg, pp. 456–486 (in Russian).
- [5] Suslin, Viktor E. (1996). "Muzyka dukhovnoy nezavisimosti: Galina Ustvol'skaya" ["Music of spiritual independence: Galina Ustvol'skaya"]. In *Muzyka iz byvshego SSSR [Music from the former Soviet Union]*: Collection of works. Iss. 2, compiled & edited by Valeriya Tsenova. Moscow: Kompozitor, pp. 141–156 (in Russian).

Статья поступила в редакцию: 15.12.2022; одобрена после рецензирования: 15.01.2023;
принята к публикации: 15.02.2023; опубликована: 27.03.2023.

The article was submitted 15.12.2022; approved after reviewing 15.01.2023; accepted for
publication 15.02.2023; published: 27.03.2023.



This is an open access article distributed
under the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

Сведения об авторах

Лидия Сигитасовна Бelyунаите — аспирант кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (научный руководитель — заслуженный деятель искусств РФ, профессор, кандидат искусствоведения И. Е. Роголёв). В 2021 году окончила Санкт-Петербургскую консерваторию имени Н. А. Римского-Корсакова по специальности «фортепиано» (класс заслуженного артиста РФ, профессора О. Ю. Малова).

Елена Викторовна Битерякова — кандидат искусствоведения (2004), старший научный сотрудник Научного центра народной музыки имени К. В. Квитки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Автор свыше 70 публикаций: научных статей, рецензий и книг по истории западноевропейской музыки, русской музыкальной культуры XIX века, музыкальному фольклору и истории фольклористики.

Владимир Владимирович Горячих — кандидат искусствоведения (1999), доцент кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, доцент кафедры истории западноевропейской и русской культуры Института истории Санкт-Петербургского государственного университета. Окончил историко-теоретический факультет (1997) и аспирантуру (1999) Санкт-Петербургской консерватории имени (научный руководитель — профессор Е. А. Ручьевская). В 1999 году защитил кандидатскую диссертацию «„Золотой петушок“ Н. А. Римского-Корсакова. К проблеме жанра и стиля». С 2005 по 2013 год — заведующий кафедрой теории и истории музыкальных форм и жанров Санкт-Петербургской консерватории. С 2016 по 2019 — главный редактор Вестника Санкт-Петербургской консерватории “Musicus”. Автор более 50 научных публикаций. От-

Contributors to this issue

Lydia S. Belyunaite is a postgraduate student of the Music Theory Department at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory (scientific advisor — Honored artist of the Russian Federation, PhD, Professor Igor Ye. Rogalev). In 2021 she graduated from the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory in piano (class of the Honored artist of the Russian Federation, Professor Oleg Yu. Malov).

Elena V. Biteriakova — PhD in Arts (2004), Senior Researcher of the Klyment Kvitka Folk Music Research Center at the Moscow State Tchaikovsky Conservatory. Author of over 70 publications: scientific articles, reviews and books on the history of the European music, Russian music culture of the 19th century, Russian folk music, and the history of ethnomusicology.

Vladimir V. Goryachikh is an Associate Professor of the Music Theory Department at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Associate Professor at the Department of History of West-European and Russian Culture at the Institute of History at the Saint Petersburg State University, Editor-in-Chief of “Musicus” magazine (Quarterly Journal of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory) from 2016 to 2019. From 1991 to 1999 he studied history and theory of music and did postgraduate research at the Saint Petersburg Conservatory (under the supervision of Professor Ekaterina A. Ruchyevskaya). In 1999 he defended his PhD thesis on “The Golden Cockerel” by Rimsky-Korsakov. From 2005 to 2013, he was the head of the Theory and History of Music Forms and Genres Department at the Saint Petersburg Conservatory. Author of over 50 scientific publications. Scholarly Editor of works by Prof. Ekaterina A. Ruchyevskaya

opera musicologica
научный журнал
Санкт-Петербургской консерватории
Том 15. № 1. 2023

Подписано в печать 27.03.2022. Формат 70×100 1/16.
Печ. л. 10,6. Бумага офсетная. Печать цифровая.
Тираж 70 экз. Заказ

Отпечатано в типографии «Скифия-принт»
197198, Санкт-Петербург,
ул. Б. Пушкарская, д. 10, лит. А, пом. 32-Н
e-mail: skifia-print@mail.ru