

**ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА ГАЛИНЫ УСТВОЛЬСКОЙ,
ИЛИ ЛЕДИ С МОЛОТКОМ**

MUZICA PENTRU PIAN DE GALINA USTVOLSKAYA SAU LADY CU CIOCANUL

PIANO MUSIC BY GALINA USTVOLSKAYA, OR LADY WITH A HAMMER

ИРИНА СТЕПАНОВА,
доктор искусствоведения, профессор,

ЕЛЕНА СИМОНЯНЦ,
аспирантка,
Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского,
Москва, Россия

CZU 780.8:780.616.432(470)

Статья посвящена фортепианному творчеству Галины Ивановны Уствольской — одной из самых загадочных фигур отечественной музыки XX века. Уникальность ее фортепианного стиля заключается в апологии ударности, понимаемой композитором буквально и доведенной до максимума в последних фортепианных сонатах: Пятой (1986) и Шестой (1988), где принцип акцентировки каждого звука в точном смысле слова абсолютизируется. При этом Галина Уствольская демонстрирует широчайшую амплитуду ударности как приема: от одиночных напряженных, предельно собранных звуков-стучков до неустово колотящих кластеров, разнообразие которых поражает.

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

Articolul este dedicat creației pentru pian de Galina Ivanovna Ustvolkskaya, una dintre cele mai misterioase figuri ale muzicii ruse din secolul XX. Unicitatea stilului ei pianistic constă în apologia manierei percusive, pe care compozitoarea o înțelege în sensul direct al cuvântului și este adusă la apogeu în ultimele sonate pentru pian: a Cincea (1986) și a Șasea (1988), unde principiul accentuării fiecărui sunet în sensul exact al cuvântului este absolutizat. În același timp, Galina Ustvolkskaya demonstrează cea mai largă amplitudine a manierei percusive: de la sunete izolate intense, sunete-bătăi extrem de rezervate, la clustere ciocănite frenetic, a căror varietate este uimitoare.

Cuvinte-cheie: Galina Ustvolkskaya, compozitor, pian, manieră percusivă, creație muzicală

The article is a survey of piano creation by Galina Ivanovna Ustvolkskaya, one of the most mysterious figures in Russian music of the twentieth century. The uniqueness of her piano style is in the apology of the hammering that the composer understands literally and maximize in the last piano sonatas: Fifth (1986) and Sixth (1988), where the principle of accent every sound in the strict sense makes a fetish. At the same time Ustvolkskaya demonstrates very wide amplitude of the hammering as the method: from single intense, extremely collected sounds-knocks up to furiously strike on by clusters, which diversity is amazing.

Keywords: Galina Ustvolkskaya, composer, piano, percussion, composition

Галина Уствольская — одна из самых загадочных фигур русской музыки XX века, хотя бы потому, что ее творчество не только никогда не претендовало на «общительность», не стремилось к слушателю, но было демонстративно отгорожено от него. Человек бескомпромиссный и в жизни, и в музыке, которому присуща жесткость и категоричность суждений. «Молчалива. Характер сложный и непредсказуемый: то замкнута, то особенно добра и сердечна», — пишет о ней музыковед О. Гладкова [1, с.33].

Галина Уствольская окончила Ленинградскую консерваторию, затем аспирантуру по классу композиции Д. Шостаковича. Мэтр с большим интересом и уважением относился к сочинениям своей ученицы, о чем свидетельствует его высказывание: «Я верю в то, что музыка Галины Уствольской обретет всемирное признание...» [цит. по: 1, с.41] и, конечно, цитирование ее тем в собственных произведениях (в Пятом струнном квартете и Сюите на стихи Микеланджело). Известно, что Шостакович даже ставил творчество Уствольской выше собственного.

Произведения Уствольской чаще всего вызывают потрясение-шок. И не только у любителей, но и у большинства искушенных профессионалов. Она сознательно игнорировала любые, в том числе и современные, художественные направления. «В каждом ее сочинении виден художник, не удовлетворяющийся тем, что нашли другие, избегающий путей, которые “протопанней и легшее”», писал о ней А. Сохор [2, с.165]. Сама Галина Уствольская утверждала: «Должна звучать только настоящая и сильная музыка» [3]. Ее сочинения, действительно, отличает невероятная сила: это гром, цунами, катаклизм! Опусы композитора не столько многозвучны, сколько многошумны, если под шумом подразумевать громкость.

Галина Уствольская опередила свое время как минимум на полвека. Ее музыка и сегодня звучит современно и «авангардно», несмотря на то, что отражает реалии не нынешнего, а ушедшего времени. В смелости музыкального языка она не уступает никому из прославленных отечественных авангардистов: ни Шнитке, ни Губайдулиной, ни Денисову, ни многим другим композиторам, претендующим на то же звание.

К списку своих сочинений Уствольская подошла очень критично и требовательно. Для каталога ею отобрано всего 24 опуса. В нем нет сценических произведений — ни опер, ни балетов. Она вообще композитор не театральный. Сложно представить себе Уствольскую, подыскивающую какой-либо сюжет. Она сама по себе «сюжет», не допускающий никаких внешних вторжений. Творчество ее едино, однотемно, хотя определить эту генеральную тему крайне сложно, не впадая в «грех» противоречия с автором. В содержании произведений Уствольской всегда сохраняется закрытая — неформулируемая — зона. С достаточной долей уверенности можно сказать только о ее трагичности, и о том, что резкость звучания сочинений отражает окружающую жизнь.

Список сочинений Уствольской на первый взгляд вполне «академичен»: симфонии, сюита, сонаты, концерт, прелюдии, дуэт, трио, октет. Из него «выпадают» лишь Композиции (№1, №2, №3). Однако при более детальном рассмотрении становится очевидным, что жанр для Уствольской — это условность. Свои «камерные»¹ сочинения она насыщала такой мощью и динамизмом, что взрывала все каноны камерности в целом и все каноны пианизма в частности, о чем точно писала О. Гладкова: «Творчество Уствольской <...> это „край” во всем: в максимально содержательной насыщенности каждого мотива, каждого звука; в обжигающем эмоциональном накале; в интеллектуальном наполнении и мощном энергетическом излучении» [1, с.11].

Симфонии Уствольской также «не дружат» с традицией. В каждую вводится вокал: в Первой — это голоса двух мальчиков солистов, во Второй — певец-солист, в Третьей — солист², в Четвертой — женский голос, в Пятой — солист-чтец. Интересно, что все симфонии, за исключением Первой, имеют названия, указывающие на определенную духовную составляющую (Вторая — *Истинная, вечная Благость!*, Третья — *Иисусе Мессия, спаси нас!*, Четвертая — *Молитва*, Пятая — *Амен*). При этом сама Уствольская яростно отвергала религиозный подтекст своей музыки и для себя четко разделяла «духовное» и «религиозное». По свидетельству О. Гладковой, она утверждала: «Я включила в свой каталог мое истинное, духовное не религиозное творчество» [1, с.3].

Не только сочинения Уствольской, но и ее директивы-постулаты буквально взрывают сознание: «Я, как Диоген, забралась бы в бочку и жила там. Это был бы лучший вариант моей жизни» [1, с.25], «Я прошу всех, кому дорого мое творчество, не делать его теоретического анализа» [1, с.9]. Сегодня бы сказали, что подобными заявлениями она эпатирует публику,

¹ Уствольская не терпела слова *камерные* по отношению к своим сочинениям, утверждая, что она пишет музыку *только инструментальную*.

² Уствольская не уточняет, какой именно.

искусственно вызывая к себе интерес. Но, читая воспоминания об Уствольской, слушая высказывания тех, кто ее знал, с кем она общалась, понимаешь, что меньше всего эта женщина была склонна к эпатажу, шуму вокруг себя и своей музыки.

Интригует настойчивое обращение Уствольской к фортепиано. Исследователь ее творчества, О. Гладкова, отмечает: «Рояль в музыке Уствольской — инструмент “безусловный”» [1, с.36] в том отношении, что безусловно его участие в составах большинства сочинений. Рояль для нее универсален. Судя по всему, Уствольская считала его подходящим для выражения любых идей, смыслов, концепций. Фортепиано присутствует во всех сочинениях, отобранных ею для каталога, за исключением Пятой симфонии. Более того, общие черты стиля композитора формируются, прежде всего, в фортепианном творчестве: вполне возможно, что природная ударность рояля, столь близкая Уствольской, повлияла на становление ее неповторимого музыкального языка и наилучшим образом передавала специфическую эмоцию ее музыки. Но автор — в очередной раз — со свойственной ей противоречивостью отвергла это предположение: «Многие называют фортепиано моим главным инструментом, но это не так» [1, с.117]. Усомнимся, ведь на деле рояль у Уствольской демонстрирует бесконечность возможных комбинаций в вертикальном срезе музыкальной ткани.

В *Композиции для восьми контрабасов, ударного инструмента и фортепиано* самым «неистовым» и «диким» в динамическом плане оказывается именно рояль, от которого требуется зашкаливающая звучность *ffff*. Фортепиано здесь должно быть сильнее и контрабасов, и молотков. Уствольская — как обычно — идет наперекор традициям камерного исполнения. Первое, чему учат в классах камерных ансамблей пианистов, — усмирять мощь рояля, грамотно соотносить звучание инструмента с другими участниками коллектива, учат «уступать» в динамическом плане тем же струнным. Уствольская намеренно игнорирует правила: ее фортепиано в два раза мощнее, она демонстративно подчеркивает динамическое превосходство рояля.

Одним из самых востребованных сочинений Уствольской оказался *Большой дуэт для виолончели и фортепиано*, пропагандируемый М. Ростроповичем. Другой интерпретатор дуэта, виолончелист Г. Шифф, говорил: «Галина Уствольская пишет отчасти очень громкую, агрессивную, властную, отчасти ударную, „стучащую” и всегда предельно лаконичную музыку» [1, с.99]. К тому, что фортепиано у Уствольской — это «бой», все привыкли, но в *Большом дуэте* и виолончель, самый «поющий» инструмент, превращен ею в перкуссию. Как пишет О. Гладкова, «...представление о виолончели как ударном инструменте, появляется впервые. Не столько голосом поющим, говорящим, сколько тембром резких диссонантных красок, скандированных звучностей, кричащих контрастов...» [1, с.104].

Фортепианное творчество Уствольской — это апогей, кульминация ударности в трактовке рояля XX века. Интересно, что у таких композиторов, как И. Стравинский, С. Прокофьев, Б. Барток, П. Хиндемит ударные тенденции в трактовке фортепиано были, как правило, сопряжены с ритмической резкостью, изобретательностью и сложностью фигур. Но произведения Уствольской для рояля — это пример противоположный, где ударность выявляется вне изощренной ритмики. Эту особенность очень точно подметил Б. Тищенко: «Искусство Уствольской не развлекательно... Ритм выпрямлен. Никаких изысков и капризов. Длинные цепи одинаковых длительностей (как правило — четвертей) группируются в полифонические построения. Акцентировкой руководит смысл, а не сетка. Поэтому Уствольская нередко отказывается от тактовой черты³. Эта простая на первый взгляд система временной организации столь убедительна и естественна, что позволяет при минимуме средств достигать

³ Концерт и Первая соната — единственные произведения для фортепиано с тактовой организацией, далее Уствольская от нее отказывается.

невероятного ритмического напора» [4, с.143]. Более того, тяжеловесность и мощь этой ударности довлеет не только над ритмом, но и над гармонией, и над формой — практически над всем. Парадоксально, но неистовая ударность — это одновременно и основной звуковой символ произведения, и способ его воспроизведения.

Видимо, Уствольская осознала, что для реализации своей «вселенной звуков» концерт не был очень подходящим жанром (*Фортепианный концерт* остался «одиноким» примером в списке сочинений композитора). Ближе ей оказалась соната, которая подверглась колоссальным метаморфозам под «давлением» звуковых приоритетов-символов автора. Соната подошла ей тем, что в отличие от концерта давала возможность выдержать сочинение в едином тотально-ударном стиле. Однако, от сонаты у Уствольской, по большому счету, осталось лишь одно название. Ни структура, ни тематизм, ни принципы драматургического развертывания не соответствуют традиционным о ней представлениям. Привычные «формы общения» с роялем ее мало интересуют. Пианисту, приступившему к изучению этого творчества, следует забыть об академическом пианизме. Лиги встречаются только тогда, когда нужно продлить ноту, но не связать соседние. Интонационных лиг нет вообще. Единственный раз в самом конце пятой прелюдии Уствольская пишет *legato*. Крайне любопытно, что в Пятой сонате композитор ставит лигу на две ноты, но в сноске поясняет, что лига означает удар одним пальцем, а не последовательное соединение двух нот. Там же встречаем ремарку «неистового» *espressivissimo*. Странности не обошли стороной и педаль. В той же Пятой сонате, единственный раз автор обозначает педаль и дает пояснение, которое декларативно противоречит вулканической образности произведения: «Нажать педаль мягко, несильно». Ремарки Уствольской вообще спонтанны и непредсказуемы. В Третьей сонате вдруг возникает *profondo*, относящееся лишь к одной октаве.

Об аппликатуе можно судить по сноскам: «совпадающие ноты в обеих руках ударить одновременно обеими руками», «ударить первым пальцем три ноты», «боком пятого пальца». Последнее указание наводит на мысль о полном уничтожении принципа индивидуальности пальцев. «Боком пятого пальца» означает перпендикулярную ладонь относительно клавиатуры и, следовательно, вертикальный удар всей руки ребром.

Фортепианные сочинения Уствольской «взрывоопасны». С инструментом она обращается бесцеремонно, дико, совсем «нецивилизованно» не только с точки зрения романтического пианизма, но и с позиции нового пианизма XX века — С. Прокофьева, И. Стравинского, Б. Бартока, П. Хиндемита: хлещет клавиатуру ладонями, бьет кулаками и локтями. Композитора не интересует традиционная фортепианная техника. Взамен она предлагает кластерную, разнообразие которой демонстрирует опять же в сносках: «кластер кистью», «боком кисти или тремя пальцами», «кластер всей рукой», «кластер — ударить максимум нот». Таким образом Уствольская, дифференцируя кластерную «аппликатуру», всегда точно знает, какой именно удар необходим. До нее никто из русских классиков не относился к роялю так «непочтительно». Подобные явления можно было бы объяснить потребностью важнейшего акцента, подчеркиванием кульминации, необходимостью яркого пятна в партитуре. Но ведь эти приемы носят принципиальный, постоянный характер. Это не изыски, а рядовые для Уствольской звучности, некие исполнительские «штампы». Все это выглядит более чем странно. «Конец фортепиано» О. Гладкова отмечает в Пятой и Шестой сонатах: «Этой варварской силе, потрясающей и отталкивающей реальностью выражения зла, трудно отыскать аналог в фортепианной литературе. Стихия фортиссимо и ультрафортиссимо, давящих, “разбивающих” слух кластеров, назойливо стучащих, ужасных в своей неодолимой равномерности ударов вызывающе немзыкальна» [1, с.122].

«Кластер кластеров» Уствольской — игра костяшками пальцев. Композитор требует: «Удар косточками пальцев должен быть слышен!». Интерпретировать это можно очень широко: как неожиданный и страшный стук в дверь, как всесокрушающий физический удар, или — если угодно — тему судьбы. И. Соколов выразил предположение, что кластер у Уствольской — это звуковой аналог орудия пыток. Он также утверждает, что образные импульсы, породившие агрессивно-наступательные звучности ее фортепианных сочинений, в значительной степени связаны с эпохой тоталитаризма, хотя автор монографии об Уствольской отвергает это: «Уствольская анациональна и аполитична» [1, с.44]. О. Гладкова также подчеркивает, что Уствольская, в отличие от Шостаковича (который, по ее мнению, пишет «о времени»), пишет «о себе». Действительно, о себе, но в своем времени. Да и вообще, может ли истинный художник писать вне его контекста? В. Суслин напрямую связывает Вторую сонату Уствольской с тяжелейшим периодом ее возникновения: «Вторая соната для фортепиано создана в 1949 году, этот год не был в СССР таким, как все. Сталин праздновал 70-летие со дня своего рождения, и страна была подавлена волной арестов и страха, культурный террор достиг невиданной в человеческой истории вершины» [4, с.145]. Слова исполнительницы музыки Уствольской Е. Пупковой лишь подтверждают это: «Более мрачной и безысходной музыки я никогда не играла. Я вижу в ее музыке концентрационные лагеря и слышу вопли жертв. Несмотря на кажущуюся относительную легкость текста, музыка Уствольской очень трудна для исполнения, так как медленные ноты необходимо заполнять изнутри, а это страшно „выматывает“» [5, с.16]⁴.

Фортепианные опусы Уствольской неvirtуозны в привычном понимании этого слова, но от этого они не становятся легкими. Рахманинов очень точно заметил: «Несмотря на трудности в сочинениях Шопена и Листа, их произведения всегда пианистичны. Есть трудности двух родов: одни возникают из-за незнания композитором природы фортепиано; он пишет сочинения неудобные для исполнения, без какой-либо эффектности для пианизма; трудности же по своей природе пианистические легче преодолимы» [6, с.83]. Уствольская — это как раз тот случай, когда композитор не владеет инструментом, не знает (или не желает знать) его особенностей и пишет для рояля так, как хочется. Трудность воспроизведения ее фортепианной музыки заключается в накале эмоционального поля, психологической остроте образов и объясняется крайне авангардными методами воспроизведения звуков. Сложности произведений Уствольской можно охарактеризовать как преодоление инструмента, и в этом их нетрадиционность. Они одинаково изматывают как слушателя, так и исполнителя.

Совершенно очевидно, что Уствольская определила мощное течение в современной русской музыке; впрочем, до уровня самой Уствольской продолжатели ее открытий подняться не смогли — хотя бы потому, что она сама эти открытия довела до пределов возможного.

Библиографические ссылки

1. ГЛАДКОВА, О. *Галина Уствольская — музыка как наваждение*. Санкт-Петербург: Музыка, 1999. ISBN 5-85772-006-0
2. СОХОП, А. Дорогами исканий (О творчестве Г. Уствольской). В: СОХОП, А. *Статьи о советской музыке*. Ленинград: Музыка, 1974, с.164–170.
3. *Из писем Галины Уствольской Виктору Суслину в издательство Hans Sikorski (Гамбург)* [online]. В: Уствольская [site]. [accesat 07.09.2017]. Disponibil: <http://www.ustvolskaya.org>
4. СУСЛИН, В. Музыка духовной независимости: Галина Уствольская. В: *Музыка из бывшего СССР*. Москва: Композитор, 1996, вып. 2, с.141–156.
5. ПУПКОВА, Е. В искусстве главное – искренность. В: *Фортепиано*. 2004, №2, с.14–18.
6. РАХМАНИНОВ, С. *Литературное наследие*. Москва: Советский композитор, 1978, т.1.

⁴ Удивительно то, что проблема тоталитаризма у Уствольской рождается в контексте камерной музыки: ей не нужны монументальные симфонические полотна, как Шостаковичу. Но, может быть это происходит потому, что в строгом смысле драматургия в ее сочинениях отсутствует, а «портрет эпохи» представлен, прежде всего, в звуковой метафоре физических пыток.