УДК 78.071.1 : 78.082.1 (470)

Дмитрий Малый

ПРОБЛЕМА СООТНОШЕНИЯ ВЕРТИКАЛИ И ГОРИЗОНТАЛИ В ПЯТОЙ СИМФОНИИ ГАЛИНЫ УСТВОЛЬСКОЙ

(опыт встречи с музыкально-теоретической концепцией Т. С. Кравцова)

«Уявляючи багатоголосний розвиток як ланцюг вертикальних моментів, маємо змогу визначити роль кожного з них у взаємному зв'язку…»
Т. Кравцов [1, с. 50]

Актуальность темы. Творчество Галины Ивановны Уствольской представляет собой уникальное явление, как в русской, так и в западноевропейской музыке последней трети XX века. Г. Уствольская – настоящий художник-новатор, стиль ее музыки настолько оригинален и самобытен, что его нельзя отнести ни к одному ныне известному музыкальному течению. Известно, что Галина Уствольская не только не дала теоретического толкования основных принципов организации своей музыки – она была противником какого-либо толкования и анализа ее музыки. «Прошу всех кому дорого мое творчество не делать его теоретического анализа» [3].

Естественно, что не только новизной музыка композитора так ценна нам, сами высокие художественные качества музыки, глубина мысли, эстетическая и гуманистическая направленность творчества делает эту музыку по-настоящему интересной как слушателю, так и исполнителю, а также представляет значительный интерес для современного ученого. Каждый элемент музыкальной речи композитора «дышит» новаторством – ладогармония, метроритм, музыкальная форма играют большую роль в создании нового смысла авторского высказывания. Вот почему эту музыку надо анализировать.

Имеется достаточно малое количество научно-теоретических работ, проникающих в сущность музыки Галины Уствольской.

Среди них можно выделить исследование петербургского музыковеда К. Южак, которая одна из первых представила достаточно точную аналитическую картину творчества композитора [5]. Избрав Скрипичную сонату, исследователь рассматривает основные принципы ладовой структуры, метроритма, становления композиционной формы.

Цель настоящей статьи – выявить основные принципы соотношения вертикали и горизонтали в Пятой Симфонии «Amen» (для голоса, скрипки, гобоя, трубы, тубы и куба) Галины Уствольской в аспекте пространственно-временных связей.

Проблема взаимосвязи вертикали и горизонтали является одной из коренных проблем, связанной с природой постижения пространства-времени в музыке. Понятие *«вертикаль»* можно определить как гармонический аспект музыкального целого, связанный с применением в музыке пространственных представлений. В то время как понятие *«горизонталь»* в первую очередь связано с развертыванием музыкального произведения во времени. В процессе слушательского восприятия именно горизонталь подчёркивает изменения, возникающие по мере развития музыкальной формы.

Горизонталь и вертикаль в музыкальном произведении представляют собой единое целое, составляющие единый пространственно-временной «каркас», где структура пространства (однородная или дискретная) зависит от законов времени и наоборот. Как отмечает Т. Кравцов в своей монографии, «… багатоголосна вертикаль являє собою один з крайніх полюсів просторово-часового виразу музики, де свідомість спирається (орієнтується) на порівняння вертикальних моментів. На другому полюсі знаходиться інше, протилежне співвідношення – опора на утворюючі багатоголосся мелодичні лінії, стосовно до яких показники вертикалі відіграють допоміжну роль. На першому полюсі концентруються явища гармонічного, на другому – поліфонічного порядку.

Єдність вертикальних і горизонтальних закономірностей в музиці – специфічне відображення просторово-часового існування явищ об’єктивної дійсності. Музичне мислення володіє здібністю просторово-часової координації багатоголосся, в якому виникає і спрямування на вертикаль, і спрямування на горизонталь, і складний їх

взаємозв'язок в просторово-часовій перспективі – ніби своєрідне «діафрагмування» [1, с. 47–48].

Чтобы определить место проблеме взаимосвязи горизонтали и вертикали в нашем вопросе нужно различать две временные линии – *время объективное* (ход часов, длительность музыкального произведения в минутах, часах и т. д.) и вступающее с ним в реакцию *время моделируемое музыкальными средствами* (и продуцируемое композитором в соответствии с его стилем мышления). Ощущение процессуальности обеспечивается музыкальными средствами путем непрерывного изменения и обновления музыкальной ткани. «В музыкальном произведении, – как отмечает В. Мартынов, – все изменения, создающие ощущение времени происходят с *тематической ячейкой*, т. е. с наиболее короткой законченной музыкальной мыслью, имеющей эмоциональную индивидуальную характеристику» [2, с. 239]. Именно в ней заложены все возможности для дальнейшего развития музыкального материала.

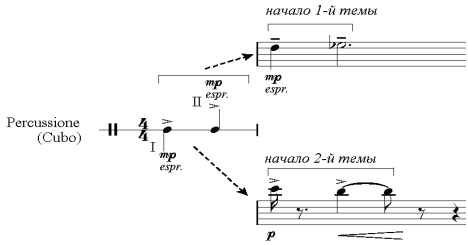
Несколько общих установок. Стиль Г. Уствольской можно определить как моностиль – он сложился сразу, еще в ранние годы творчества. Все элементы музыкальной речи (мелодия, ладогармония, метроритмика, фактура), отражающие своеобразие её мышления, в общем контексте ее творчества имеют одну и ту же смысловую нагрузку. Так, *ладовую и гармоническую организацию* произведения Г. Уствольской невозможно постичь, отталкиваясь только от традиций функциональной системы.

Основной отличительной чертой всех произведений Г. Уствольской является опора на краткие мелодические формулы. Они восходят к жанрам, в основе которых лежит, в первую очередь, характер звуковысотного движения (а не ритма, темпа и фактуры, как это свойственно большинству жанров «гомофонного наклонения»), и принадлежат к ладовым структурам различной сложности, но, как правило, монодическим по способу изложения.

Обратимся к анализу Пятой симфонии «Amen» (для голоса, скрипки, гобоя, трубы, тубы и куба) Г. Уствольской, главным образом рассматривая связь горизонтальных и вертикальных образований (как отражения гармонической интонации и её связей, согласно концепции Т. С. Кравцова).

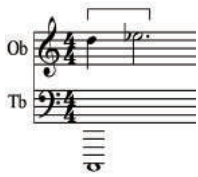
Симфония открывается двутактовым вступлением на выдержанном звуке *c* в партии тубы, на фоне которого вступает куб. Заметим, что партия куба – в ритмическом отношении является не только предвестником главного мотива и его инверсии во второй теме произведения, но и создаёт эффект его присутствия:

Пример 1



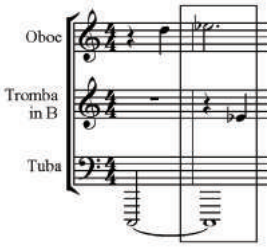
Дальнейший материал развивается из исходного начального комплекса, в основе которого лежит всепроникающая интонация восходящей малой секунды (*d-es*) (символ – «**Deus**») на выдержанном басу *c*, после которой следует мелодическое движение четвертями в ведущем голосе. Таким образом, мы слышим первую гармоническую вертикаль, образованную двумя голосами с расстоянием более трех октав:

Пример 2 (т. 3)



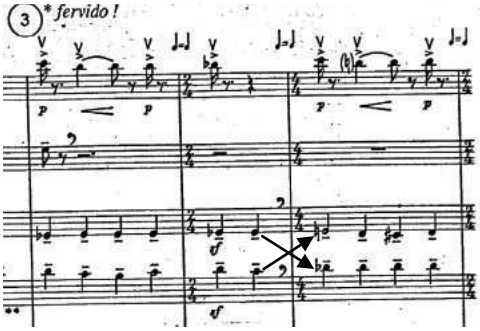
После проведения главной темы следует еще одно, но уже с внедрением контрапункта – остинатного движения четвертями звука *es* в партии трубы. Образованная таким образом вертикаль представляет собой новое созвучие, в основе которого лежит принцип секундового строения в условиях темброво-регистровой дифференции:

Пример 2а (ц. 2)



Далее следует вторая тема (проводится в партии скрипки). Начальная интонация – это инверсия первого мотива из главной темы (т. 3). Контрапунктом к ней представлены две контрастирующие между собой линии (продолжение остинато *es* у трубы и мелодизированное движение четвертными длительностями у тубы в высоком регистре). В третьем и четвертом такте третьей цифры происходит перестановка двух нижних мелодических линий – трубы и тубы:

Пример 3



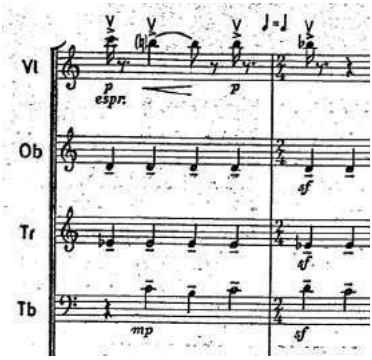
Как отмечает Т. С. Кравцов: «Взаємозв'язок горизонталі і вертикалі може втілюватися як в максимальному протиставленні, так і у взаємопроникненні. Ця єдність досить часто має суперечливий характер. Одна з «м'яких» форм такого протиріччя виникає у всіх ви-

падках, коли нова викристалізована вертикальна якість народжується в результаті мелодичного розвитку». [1, с. 49]. Так, подобное движение явно указывает на то, что образованные созвучия являются рамкой именно мелодического движения, они возникли не как слитная автономная единица, а как сумма интервалов.

Исходя из этого (а также из дальнейшего анализа), можно прийти к выводу, что в основе данной композиции лежит полифонический метод развития музыкального материала.

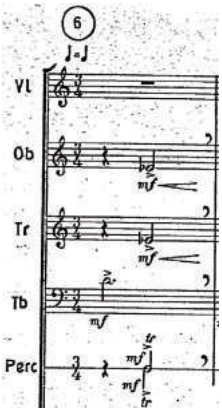
Далее, с внедрением еще одного голоса (гобой) образовываются созвучия совершенно иной звуковой природы – *кластеры* (две смежные секунды), а это уже явно указывает на *сонорность* как особый тип звуковой организации в Симфонии.

Пример 3а (т. 20–21)



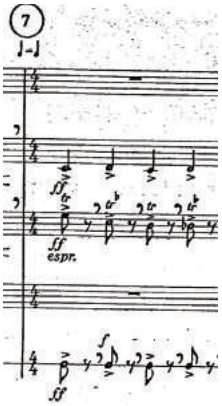
В Шестой цифре мы слышим преобразование главного мотива (*d-es*) – он передается от тубы к гобою и трубе (прибавляется звук «*des*»). В первой теме он имел ладогармоническое наклонение, в данном же месте, по ходу преобразований, которые связаны с развитием музыкального материала, приобретает сонористическое качество (кластер).

Пример 4



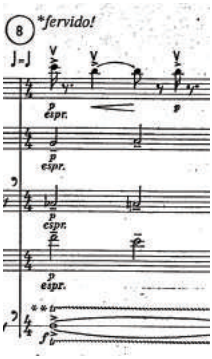
Данный такт повторяется трижды, в композиционном строении выполняет функцию своеобразного хода (связки), приводящего к следующей, третьей теме, строящейся на материале контрапункта, что представляет собой новый фактурный пласт произведения:

Пример 5



Далее следует тематически и фактурно преобразованная вторая тема Симфонии:

Пример 6



Можно прийти к выводу, что рассмотренные выше темы, являются своего рода вариациями на первую (о чем говорит тематическое, ладовое и метроритмические сходство между ними), в которой заключены два основных тематических элемента – ход на малую секунду и движение четвертными длительностями. Такой метод развертывания музыкального материала непосредственно опирается на характерную для русского музыкального мышления *вариантность* с использованием сложившейся в профессиональном музыкальном искусстве сонатной формы. Безусловно, каждая тема в Симфонии имеет яркую индивидуальную характеристику – в мелодическом, гармоническом, метроритмическом и фактурном отношении. Отсюда, темы можно условно обозначить как ***A*** – ГП, ***B*** – ПП, ***C*** – ЗП.

Рассматривая композиционное строение развивающего раздела Симфонии, можно увидеть, что развитие музыкального материала достигается уже не путем обновления тематизма, а за счёт перестановки голосов – партия гобоя меняется с партией трубы (за исключением двух связок – цц. 14, 17 и заключительного раздела $\boldsymbol{B}_1$ – ц. 16) (см.: ***Таблицу 1***).

Заключительный раздел Пятой симфонии представляет собой результирующий этап драматургического развития произведения, свободный по компоновке тематизма и структуре. Развертывание музыкального материала достигается здесь путем фактурной перестановки тем, вычленения мотивов, внедрения нового музыкального материала

(ц. 21) (см.: ***Таблицы 1, 2***). Если композиционное строение первого и второго раздела сопоставляется *в пространстве* (перестановка голосов – тембровый контраст), то в данном разделе формообразующую роль играет контраст, расположенный *как во времени, так и в пространстве* (мелодические линии, переставленные во втором разделе, в третьем разделе принимают исходное положение).

Таблица 1

КОМПОЗИЦИЯ ПЯТОЙ СИМОНИИ

	Раздел I	Раздел II	Раздел III
Violino	1	1	1
Oboe	2	3	2
Trombe	3	2	3
Tuba	4	4	4

1, 2, 3, 4 – тематические линии.

Из таблицы видно, что тембрально неизменными остаются только крайние голоса (мелодические линии), два средних – меняются местами, что свидетельствует о полифоническом мышлении композитора. Вертикализация пространства зиждется на крайних голосах звукового пространства – символах Неба (скрипка – нимб; труба – tuba mirum). Изменяющиеся средние голоса олицетворяют творческую изменчивость человеческого *Я* в онтологическом бытии.

Таблица 2

ТЕМАТИЧЕСКОЕ СТРОЕНИЕ ПЯТОЙ СИМФОНИИ

Раздел I ($\mathbf{A_1}$)	Раздел II ($\mathbf{A_2}$)	Раздел III ($\mathbf{A_3}$)
$A – B\ C – B_1 \rightarrow$ $a - a_1\ a\text{-}b\text{-}a_1$	$A – B \rightarrow C – B_1 \rightarrow$ $a - a_1\ a\text{-}b\text{-}a_1$	$A – B – \mathbf{D} \rightarrow B_2 – a – C – B_1 – A_2$ $a\text{-}a_1 a\text{-}b\text{-}a_1\ a$

→ – Ход (связка) (см. пример 4)

Рассматривая ладовую основу произведения, мы видим, что структурные основы интонационных процессов далеко не сразу и не явно обнаруживают свою принадлежность к многоуровневой ладовой системе, сложившейся в западноевропейской композиторской практике. Творчество Г. Уствольской, по наблюдению К. Южак, «… непосред-

ственно опирается на традиции отдаленных эпох, характерные для старинной монодии – фольклорной, григорианской, для знаменного распева. Наиболее существенная черта этих традиций – теснейшая связь внутренней ладовой структуры и продуцируемого ею интонирования» [5, с. 86]. Такой выбор композитором тематизма указывает на *вариантность как метод тематического развития*, который, как известно, связан с русской речевой и молитвенной основой, метрико-структурной свободой.

ВЫВОДЫ. Необычность концепции времени и пространства в музыке Г. Уствольской связана в первую очередь с самобытным мышлением композитора, обусловленным сложным мироощущением времени и эпохи, в которой она жила. С одной стороны, процесс прослушивания Симфонии, с характерными для стиля Г. Уствольской ладогармонией (опора на все двенадцать ступеней звукоряда) и метроритмом (монoритмика; частая смена размера), создает у слушателя ощущение отсутствия какого бы то ни было движения времени.

С другой стороны, структурные преобразования (изменение фактуры, тембра, техника дробления и суммирования) указывают на процессуальность. Так, принципом организации звуковой материи у Г. Уствольской является контраст, расположенный как в *пространстве* (между линиями разных голосов), так и во *времени*, выраженном в наличии однородных между собой тем. Отсюда дискретность времени.

Таблица 3

СТРУКТУРА СИМФОНИИ № 5 Г. УСТВОЛЬСКОЙ

РАЗДЕЛ I

1.		2.	3.				4.		5.		6.	7.		8.	9.	
2т.	5т.	4т.	2т.	2т.	1т.	1т.	6т.	15т.	1т.	1т.	3т.	3т.	6т.	8т.	3т.	1т.
			T_2	- -			T_2		T_2					T_2		
	T_1	T_1			K_3 -	- -	- - - -	- - -	- -			K_4	- -	K_6		
		K_1	K_1	K_2		K_1	- - - -	- - -	- -		X	K_5	- -	K_7	X	
			K_2	K_1	K_2	- -	- - - -	- - -	- -				K_4	K_8		

РАЗДЕЛ II

10.			11.				12.		13.		14.	15.		16.	17.	
			T_2	- - -			T_2		T_2					T_2		
		K_1	K_1	K_2		K_1	- - -	- - -	- -			K_5	- -	K_6		
	T_1	T_1			K_3	- - -	- - -	- - -	- -		X	K_4	- -	K_7	X	
			K_2	K_1	K_2	- -	- - -	- - -	- -				K_4	K_8		

РАЗДЕЛ III

18.		19.	20.						21.	22.	
2т.	5т.	4т.	2т.	2т.	1т.	1т.	4т.	3т.	12т.	3т.	2т.
			T_2				T_2				T_2
	T_1	T_1			K_3	- - -	- - -	- - -	- -		
		K_1	K_1	K_2		K_1	- - -	- - -		X	
			K_2	K_1	K_2	- -	- - -	- - -	- -		

23.		24.	25.					26.		27.	28.			
6т.	1т.	2т.	2т.	2т.	3т.	1т.	1т.	3т.	6т.	8т.	2т.	2т.	2т.	8т.
										T_2				
T_1	$T_{1(н)}$			$T_{1(н)}$		$T_{1(н)}$		K_4	- - -	K_6			$T_{1(н)}$	
								K_5	- - -	K_7				
									K_4	K_8				

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Кравцов Т. Гармонія в системі інтонаційних зв'язків / Т. Кравцов. — К. : Музична Україна, 1984. — 160 с.

2. Мартынов В. И. Время и пространство как факторы музыкального формообразования / В. И. Мартынов // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве : сб. ст. — Л. : Наука, 1974. — С. 238–251.

3. Радвилович А. Памяти композитора Г. И. Уствольской «Как долго надо жить в России» [Электронный ресурс] / А. Радвилович. — Режим доступа : http://ustvolskaya.org/.

4. Холопов Ю. Очерки современной гармонии. Исследование / Ю. Холопов. — М. : Музыка, 1974. — 287 с.

5. Южак К. И. Из наблюдений над стилем Галины Уствольской / К. И. Южак // Стилевые тенденции в советской музыке 1960–70-х годов : сб. ст. — Л. : Музыка, 1979. — С. 85–102.

Малый Д. Проблема соотношения вертикали и горизонтали в Пятой симфонии Галины Уствольской (опыт встречи с музыкально-теоретической концепцией Т. С. Кравцова). Статья посвящена выявлению принципов пространственно-временной организации произведения как фактора ладогармонического мышления Г. Уствольской. В развитии «сквозных» идей монографии Т. С. Кравцова предлагается их проекция на специфику формотворчества, логику линеарно-полифонического развития в Пятой симфонии.

Ключевые слова: вертикаль, горизонталь, лад, метро-ритм, музыкальное мышление, музыкальный процесс, пространство-время, сонорность, тембр.

Малий Д. Проблема співвідношення вертикалі та горизонталі у П'ятій симфонії Галини Уствольської (досвід зустрічі із музично-теоретичною концепцією Т. С. Кравцова). Стаття присвячена виявленню принципів часопросторової організації твору як фактору ладогармонічного мислення Г. Уствольської. У розвиток «наскрізних» ідей монографії Т. С. Кравцова пропонується їх проекція на специфіку формотворення, логіку лінеарно-поліфонічного розвитку у П'ятій симфонії.

Ключові слова: вертикаль, горизонталь, лад, метро-ритм, музичне мислення, музичний процес, часопростір, сонорність, тембр.

Dmitriy Maliy. The problem of vertical and horizontal relationships in the Fifth Symphony of Galina Ustvolskaya (reference: T. S. Kravtsov's musical-theoretical concept). This article is devoted to revealing the space-time work's principles as a factor of G. Ustvolskaya's harmonic thinking. In the development of "cross-cutting" ideas, T. S. Kravtsov's monograph is offered their projection to the specific shaping and development of polyphonic logic in the Fifth Symphony.

Key words: vertical, horizontal, harmony, meter, rhythm, musical thinking, musical process, space-time, sonorant, timbre.