

**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]. Избран 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 являю 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 «Амен» (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 – оstinатного 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-регистравой дифференции:

## Пример 2а (ц. 2)

Musical score for Oboe, Tromba in B, and Tuba. The score is in 4/4 time. The Oboe part starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The Tromba in B part starts with a quarter rest, followed by a quarter note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3. The Tuba part starts with a quarter rest, followed by a quarter note G2, a quarter note F2, and a quarter note E2. The score is divided into two measures by a vertical line.

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

Musical score for three staves. The score is in 4/4 time. The first staff starts with a circled '3' and the instruction '\*fervido!'. The first staff has a melody with accents and dynamics *p* and *f*. The second staff has a melody with accents and dynamics *p* and *f*. The third staff has a melody with accents and dynamics *f*. The score is divided into four measures by vertical lines.

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, подібне движение явно указує на те, що образованні созвучія являються рамкою іменно 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) образуются 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)

The image shows a musical score for measures 20 and 21. It consists of four staves: Violin I (Vi), Oboe (Ob), Trumpet (Tr), and Trombone (Tb). The Violin I staff has a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with accents and dynamic markings of *p* and *espr.*. The Oboe staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a dynamic marking of *sf*. The Trumpet staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a dynamic marking of *sf*. The Trombone staff has a bass clef and a key signature of one flat, with a dynamic marking of *mp*. The score is divided into two measures, with a 2/4 time signature indicated at the end of the second measure.

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

Example 4 shows a musical score for measures 6 and 7. The score is for five instruments: Violin (VI), Oboe (Ob), Trumpet (Tr), Trombone (Tb), and Percussion (Perc). The time signature is 3/4. The tempo is marked  $J = J$ . The dynamic marking is *mf*. The score includes a circled number 6 at the beginning of the first measure. The notation shows various rhythmic values and articulation marks such as accents and trills.

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

Example 5 shows a musical score for measures 7 and 8. The score is for five instruments: Violin (VI), Oboe (Ob), Trumpet (Tr), Trombone (Tb), and Percussion (Perc). The time signature is 3/4. The tempo is marked  $J = J$ . The dynamic marking is *ff*. The score includes a circled number 7 at the beginning of the first measure. The notation shows various rhythmic values and articulation marks such as accents, trills, and *espr.* (espressivo).

Далее следует тематически и фактурно преобразованная вторая тема Симфонии:

## Пример 6

The image shows a musical score for Example 6, marked with a circled '8' and the instruction '\*fervido!'. The score is written in 4/4 time and consists of five staves. The top staff is for the first violin (V), the second for the second violin (V), the third for the viola (V), the fourth for the cello (C), and the fifth for the double bass (B). The first violin part features a melodic line with accents and dynamic markings of *p* and *espr.*. The second violin part has a similar melodic line. The viola part consists of chords with dynamic markings of *p* and *espr.*. The cello and double bass parts are marked with *\*\*tr* and *f*. The score is marked with a circled '8' and the instruction '\*fervido!'.

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 – ц. 14, 17 и заключительного раздела *B*<sub>1</sub> – 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 (A <sub>1</sub> )	Раздел II (A <sub>2</sub> )	Раздел III (A <sub>3</sub> )
A – B C – B <sub>1</sub> → a – a <sub>1</sub> a-b-a <sub>1</sub>	A – B → C – B <sub>1</sub> → a – a <sub>1</sub> a-b-a <sub>1</sub>	A – B – D → B <sub>2</sub> – a – C – B <sub>1</sub> – A <sub>2</sub> a-a <sub>1</sub> a-b-a <sub>1</sub> 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 (моноритмика; 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 <sub>2</sub>	--			T <sub>2</sub>		T <sub>2</sub>					T <sub>2</sub>		
	T <sub>1</sub>	T <sub>1</sub>			K <sub>3</sub>	-	--	----	---	--				K <sub>4</sub>	--	K <sub>6</sub>
		K <sub>1</sub>	K <sub>1</sub>	K <sub>2</sub>		K <sub>1</sub>	----	---	--		X		K <sub>5</sub>	--	K <sub>7</sub>	X
			K <sub>2</sub>	K <sub>1</sub>	K <sub>2</sub>	--	----	---	--					K <sub>4</sub>	K <sub>8</sub>	

**РАЗДЕЛ II**

10.			T <sub>2</sub>	---			T <sub>2</sub>		T <sub>2</sub>					T <sub>2</sub>				
		K <sub>1</sub>	K <sub>1</sub>	K <sub>2</sub>		K <sub>1</sub>	---	---	---					K <sub>5</sub>	--	K <sub>6</sub>		
	T <sub>1</sub>	T <sub>1</sub>			K <sub>3</sub>	---	---	---	---					X	K <sub>4</sub>	--	K <sub>7</sub>	
			K <sub>2</sub>	K <sub>1</sub>	K <sub>2</sub>	--	---	---	---						K <sub>4</sub>	K <sub>8</sub>		X

**РАЗДЕЛ III**

18.	19.	20.					21.	22.			
2т.	5т.	4т.	2т.	2т.	1т.	1т.	4т.	3т.	12т.	3т.	2т.
			T <sub>2</sub>				T <sub>2</sub>				T <sub>2</sub>
		T <sub>1</sub>	T <sub>1</sub>			K <sub>3</sub>	---	---	---	---	
			K <sub>1</sub>	K <sub>1</sub>	K <sub>2</sub>		K <sub>1</sub>	---	---		X
				K <sub>2</sub>	K <sub>1</sub>	K <sub>2</sub>	--	---	---	---	

23.	24.	25.					26.	27.	28.					
6т.	1т.	2т.	2т.	2т.	3т.	1т.	1т.	3т.	6т.	8т.	2т.	2т.	2т.	8т.
									T <sub>2</sub>					
	T <sub>1</sub>	T <sub>1(и.)</sub>			T <sub>1(и.)</sub>			T <sub>1(и.)</sub>	K <sub>4</sub>	---	K <sub>6</sub>			T <sub>1(и.)</sub>
									K <sub>5</sub>	---	K <sub>7</sub>			
										K <sub>4</sub>	K <sub>8</sub>			

**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 линейно-полифонического развития в Пятой симфонии.

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

**Малій 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 лінійно-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 Ustvol'skaya (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. Ustvol'skaya'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.