

Е. С. ГУСЕВА

Новосибирский государственный университет

УДК 78.071.1

**МУЗЫКАЛЬНО-ЯЗЫКОВЫЕ И СТИЛЕВЫЕ АНТИНОМИИ
12 ПРЕЛЮДИЙ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО
Г. УСТВОЛЬСКОЙ***...парадокс – это язык глубины.*

Г. Померанц

В художественном мире музыки Галины Уствольской, отличающемся философичностью и высоковольтным духовным напряжением, присутствует антиномичное движение рефлексивно-монологической художественной мысли, биение которой между тезисом и антитезисом обладает такой силой экспрессии и апокалиптичностью звучания, что она не оставляет равнодушным ни одного слушателя и способна вывести человека современной эпохи (эпохи «апокалипсиса под наркозом»)¹ из «комфортного» состояния.

Вспомним хотя бы тяготение композитора к резким перепадам запредельных звучаний *ppppp* и *fffff*, разновременное или одновременное противопоставление инфра- и ультрарегистров (контроктавы, субконтроктавы и четвёртой октавы), исступлённое звучание кластерной остинатности, внезапно обрывающиеся длительным молчанием, и другие антиномичные пары, составляющие «нерв» её музыки. Это – в плане восприятия «технического содержания» музыки (о художественных антиномиях речь впереди).

В высказанном впечатлении о музыке Г. Уствольской содержится основной тезис, раскрытию которого посвящена настоящая статья. А именно: антиномичность (или антиномизм) как способ мышления в противоречиях и (или) как метод соединения противоположностей (антиномий)², является сущностным свойством композиторского мышления Г. Уствольской. И в этом своём качестве антиномичность определяет собою не только характеристичность (своеобразие) *стиля мышления* Г. Уствольской, но и специфичность *стилевого мышления* автора – мышления, явленного в модусе стиля (если интерпретировать последний как систему принципов и правил определённого творческого метода) и в нём же получившего своё художественное выражение (что актуализирует определение стиля как системы музыкально-выразительных средств в их единстве с идейно-образным содержанием)³.

Следует пояснить, что обращаясь к понятию «стилевое мышление» (в музыковедческом лексиконе оно встречается лишь изредка)⁴ и сопрягая в нём две сложнейшие

категории музыкознания – «стиль» и «музыкальное мышление»⁵, необходимо подчеркнуть не только их диалектическую взаимосвязь. Заметим, на неё указывали уже Б. Яворский и Б. Асафьев, о взаимосвязи музыкального мышления, музыкального языка и стиля писали М. Арановский, В. Медушевский, Е. Назайкинский; и она же прочитывается изнутри музыковедческих и искусствоведческих определений стиля (ярчайший тому пример – принадлежащее В. Власову определение стиля как системы «изобразительно-выразительных принципов художественного мышления...» [1, с. 540]).

Отдельные наблюдения над «реализацией» этой закономерности (взаимообусловленности стиля и композиторского мышления) непосредственно в художественных текстах встречаются во многих работах, посвящённых творчеству различных композиторов и писателей.

В настоящей статье используется понятие «стилевое мышление» (равно как и «стиль мышления»), скорее, в методологическом качестве: как своего рода ориентир, позволяющий направить наше внимание на выявление стилиевых особенностей музыки Г. Уствольской, не упустив при этом из виду их главную детерминанту – антиномичность композиторского мышления.

Важно подчеркнуть, что антиномичность мышления на структурном уровне, то есть в силу дуальной природы, укоренена в бинарном архетипе мышления (не случайно формой выражения антиномий являются бинарные оппозиции, а сами они в научном лексиконе зачастую используются в качестве синонимов).

Также напомним, что к исследованию специфики современного композиторского мышления (в его взаимосвязи с музыкальным языком) обращаются многие музыковеды (Л. В. Александрова, С. С. Гончаренко, Г. А. Демешко, С. В. Лаврова, С. И. Савенко, А. С. Соколов и многие другие).

Обратимся к музыке Г. Уствольской, например к циклу из Двенадцати фортепианных прелюдий. В этом сочинении, хотя оно и относится к одному из ранних произведений композитора (написано в 1953 году), достаточно явственно заявляет о себе самобытность стиля композитора, и оно (наряду с другими сочинениями, созданными в конце 1940 – начале 1950-х годов, – Октетом для двух гобоев, четырёх скрипок, фортепиано и литавр; Трио для кларнета, скрипки и фортепиано; Сонатой для

скрипки и фортепиано) в полной мере репрезентирует основные стилевые и содержательные особенности музыки Г. Уствольской.

Попробуем показать, каким образом и как обнаруживает себя в этой музыке антиномичность композиторского мышления, выявляя с этой целью «бинарные противоречия» на уровне стилового наклона музыки Г. Уствольской (в аспекте стиля эпохи, направления), а также в системе музыкально-выразительных средств и художественной образности, которые, собственно, и являются главными репрезентантами стиля.

Обозначим основные стилевые черты музыки прелюдий (в аспекте стилового наклона). В первую очередь, укажем на стиловой «антимодерн» музыки Г. Уствольской, понимаемый как отсутствие звуковых излишеств и «красивостей» музыкального языка, избегание какого бы то ни было звукового и чувственного гедонизма, внешней звуковой привлекательности, развлекательности и эффектности в музыкальных темах-высказываниях. Эта стилевая черта связана с одной из главнейших особенностей музыки Г. Уствольской – аскетичностью художественного мира её произведений и музыкального языка. На неё единодушно указывают многие музыковеды, композиторы и исполнители, характеризуя при этом художественный мир автора как сумрачный, жёсткий, лапидарно суровый и т. п.

Однако, употребляя слово «аскетизм» для характеристики музыки Г. Уствольской (в вышеупомянутых его смысловых обертонах), важно не упустить из виду и первоначальный смысл этого слова⁶, который был связан с духовно-нравственным принципом, утверждающим превосходство человеческого духа над плотью и приоритет духовного над материальным. Подобным образом следует понимать аскетичность художественного мира и музыкального языка Г. Уствольской, а именно как нацеленность на духовные смыслы и как средство достижения сосредоточенности духа.

Во-вторых, выделим такое качество музыки Г. Уствольской, как звуковая экспрессия. Специально обратим внимание на то, что эта стилевая черта (звуковая экспрессия, экспрессионизм) парадоксальным образом сочетается со своей противоположностью – аскетичностью музыкального языка композитора.

В музыке прелюдий звуковая экспрессия проявляет себя в хроматизированных секундовых интонациях (внутри мелодических линий), создающих особое ладовое напряжение. Экспрессия присутствует в интонациях восклицания и предостережения (например, во второй прелюдии). Экспрессивно звучат многие диссонантные вертикальные созвучия и мелодизированные кластерные линии (в восьмой, девятой, двенадцатой прелюдиях). Их звучание словно будоражит слушательское созна-

ние, выводя его из комфортного мира привычных консонансов и действуя на него отрезвляющим (в духовном смысле) образом. Не случайно музыка Г. Уствольской (не только прелюдий) зачастую воспринимается слушательским (и музыковедческим) сознанием как «неуютная» для слуха, дискомфортная, «антиэстетичная».

Музыке Г. Уствольской свойствен и «пределный экстремизм» (по выражению В. Суслина [7, с. 145]) в области динамической драматургии, основанной на резчайших динамических контрастах (*fff* и *p* в четвёртой прелюдии, *f* и *ppp* в седьмой прелюдии) и предельной градации динамических оттенков (*pp* и *ppp* в шестой прелюдии, *fff* – *ffff* с длительным крещендо в девятой прелюдии).

Ещё одной ярчайшей стилевой чертой музыки Г. Уствольской является авангардизм музыкального языка. Он проявляется в новациях в области метроритмической организации (мономерный ритм)⁷, звуковысотной организации (многомерные ладовые структуры, повышенная диссонантность вертикали, кластерная техника), а также тембровых, артикуляционных и динамических новшеств, способах звукоизвлечения (три пальца, кистью рук, тыльной и боковой сторонами ладоней).

Остановим своё внимание на мономерном ритме. Его использование порождает весьма странные и неожиданные, то есть парадоксальные художественные следствия. Так, «выпрямленность» ритма, отказ от тактовой черты (а по сути, и от дифференциации на сильные и слабые доли), внутренняя равномерная пульсация четвертями и возникающий при этом эффект метрического противоречия (в полифонической вертикали) придают музыке, как это ни парадоксально, огромный волевой напор. Наряду с таким художественным эффектом энергия ритма, подобно силе распрямляющейся пружины, высвобождает ладоинтонационные связи внутри мелодических «формул», но при этом не расслабляет, а наоборот (ещё один парадокс), повышает экспрессию ладовой интонации, придавая значимость, художественную весомость каждому звуку, тону.

Несмотря на закрепившуюся за музыкой Г. Уствольской репутацию авангардной, она прочно связана с традициями европейской и русской музыкальной культуры – профессиональной, фольклорной и церковной музыкой. Поэтому, как на ещё одну особенность её музыки укажем на традиционализм (в широком смысле слова) стиля. В этом, кстати сказать, кроется один из секретов востребованности музыки композитора в современной музыкальной культуре, а главное – жизнеспособности её музыки.

Так, при всей смелости звуковых экспериментов, её творчество сохраняет традиционную для классической музыки систему жанров и форм (пре-

людии, сонаты, симфонии), хотя и претерпевающих трансформацию. Укажем также на монодичность музыкального мышления Г. Уствольской (что проявляется в линейности фактурной организации, принципе центонности – формульной попевочности звукового материала, модалных принципах ладовой организации и вариантно-остинатных принципах развития), приверженность к полифоническим принципам развития. В этом усматривается не только укоренённость стиля в музыкальных традициях, но и созвучность музыкального мышления Г. Уствольской (в аспекте стиливого мышления) тем религиозно-духовным мировоззренческим началам, которые кроются в монодическом и полифоническом стилях.

Связь с русской музыкальной культурой обнаруживается в жанрово-стилевых прообразах музыки прелюдий: монодическом (церковном) распеве, интонациях плача, причитания, колокольной стилистике.

Обозначив (лишь пунктиром и в крупном плане) основные стиливые наклонения музыки Г. Уствольской, мы можем сделать следующее наблюдение. Антиномичность *стилевого мышления* этого композитора (мышления, явленного в модусе стиля) проявляется в парадоксальном (противоречивом) соединении разнонаправленных стиливых наклонений, которое можно определить как «традиционализм в условиях авангардизма» и «экспрессионизм в условиях аскетизма».

Стиль композиторского мышления Г. Уствольской обнаруживает себя в не менее очевидной форме как «мышление противоречиями», что проявляется в самом музыкальном полотне прелюдий, «сотканном» из противоположностей, в системе художественной образности. Ведущую роль в последней выполняют бинарные (ценностно-смысловые) оппозиции, которые собственно и являются формой выражения «художественных» антиномий в музыке композитора.

Вслушаемся в первую прелюдию (её начальное целостно-смысловое построение). С первых же звуков музыка настраивает на серьёзный лад, погружая слушателя в своё духовное и интеллектуальное пространство, которое раскрывается двумя исходными афористичными художественными тезисами-высказываниями. Заметим, что применительно к авторскому стилю Г. Уствольской слово «высказывание» видится наиболее адекватно отражающим художественное содержание её сочинений: её музыка прежде всего – это высказывание, речь, мышление звуками.

Жанрово-стилевую семантику первых двух тезисов для начала и с некоторой долей приближенности можно определить как соотношение лирической повествовательности и речитативной декламационности. Трудность выявления жанровой

семантики обусловлена здесь тем, что интонации «очищены» не только от аффектации (и интонационного разнообразия), но и словно «минуют» свои жанровые первоначала (в данном случае – декламационность, речитативность, повествовательность), сразу восходя к своим немзыкальным прототипам: Слову – Мышлению – Логосу⁸. Об этой особенности музыки Г. Уствольской пишет О. Гладкова: «Жанровые определения не применимы к искусству, лишённому каких-либо примет музыкального быта; это максимальное погружение в себя, очищенная от всего внешнего жизнь духа...» [2, с. 16].

Рассмотрим в бинарном ключе структурно-смысловые (или логико-семантические) отношения двух начальных тезисов на уровне звуковысотной (интонационной, ладовой, фактурной), метроритмической, композиционной и жанровой структур и формируемой ими пространственно-временной организации музыкального материала. Для удобства представим эти отношения в виде таблицы, фиксируя в ней как «технические» элементы музыкального текста, так и образуемые их смысловыми коннотациями бинарные оппозиции художественного плана содержания (в таблице он выделен курсивом. – *Е. Г.*). Этот план «прочитывается» с помощью интонационно-смыслового анализа (В. В. Медушевский) и с привлечением семантического анализа (как метод и методология он активно развивается Л. Н. Шаймухаметовой):

Таблица (см. с. 265) позволяет увидеть начало формирования художественного мира первой прелюдии как «двухполюсного», как взаимодействие двух интонационных идей: интонации вопрошания (интонаема незавершённости слышится в восходящем секстовом движении и усиливается знаком ферматы как знаком вопрошания) и напряжённо-побудительной интонации, связанной с волевым началом (здесь внутреннее напряжение создаётся противоположенным движением восходящих секундовых интонаций и квартовых опусканий самих мотивов, а также ладовым напряжением).

Эти исходные интонационные идеи – «*вопросание – побуждение / устремление*» – образуют ценностно-смысловую оппозицию, которая воплощается и развивается во всех прелюдиях цикла, определяя собою и логику развития художественной мысли как балансирование между этими полюсами оппозиции.

Интонации вопрошания и интонаемы незавершённости играют чрезвычайно важную смысловую и драматургическую роль в художественном мире прелюдий. Являясь сквозными для всего цикла (они звучат во всех двенадцати прелюдиях цикла, на интонациях вопросительного ожидания, сомнения, иногда напряжённого замиранья заканчивается каждая пьеса), в разных прелюдиях они обретают различные

<i>Первое высказывание</i>	<i>Второе высказывание</i>
<i>Лиричность / повествовательность</i>	<i>Драматичность</i>
<i>Распевность</i>	<i>Речитативная декламационность</i>
<i>Напряжённая статика</i>	<i>Динамика, движение, но сдержанное</i>
<i>Разомкнутый пространственный образ</i>	<i>Сжатое звуковое пространство</i>
<i>Музыка внутреннего состояния</i>	<i>Музыка внутреннего движения</i>
Терцовая структура	«Секундовые» ладовые структуры
Консонантность	Диссонантность
Гомофонность	Монодийность
Ладовая устойчивость, тоничность звучания	Ладовая неустойчивость
Тональное наклонение	Модальное наклонение
Широкая интервалика	Узкая интервалика
Нисходяще-восходящее (возвратное движение)	Восходящее движение
Мелодически замкнутая структура	Мелодически разомкнутая структура
Симметричность звуковысотной структуры	Несимметричность структуры
Тенденция к двудольности	Преодоление двудольности
Фермата как знак вопрошания	Четвертные паузы как напряжённое раздумье
<i>Интонация вопрошания</i>	<i>Побудительные интонации</i>
<i>Диалогичность, раскрытость «вовне»</i>	<i>Внутренняя монологичность</i>

значения: в них слышатся и надежда, и философское вопрошание, и вопрошание к Богу, и молитвенная просьба. В целом же эти интонационные образы определяют одну из главных художественных идей сочинения – его молитвенное начало.

К этому же смысловому полюсу оппозиции тяготеют интонации, связанные с семантикой просьбы, жалобы, плача, причитания (в первой, третьей, шестой, восьмой, двенадцатой прелюдиях). Их трагическая семантика особенно ярко раскрывается в интонациях третьей и десятой прелюдий: они вызывают аллюзию на Плач Юродивого из оперы «Борис Годунов» М. П. Мусоргского. С молитвен-

ным началом ассоциируется и звучание хоральных эпизодов (в седьмой, десятой, двенадцатой прелюдиях).

Второй полюс ценностно-смысловой оппозиции – «*лобуждение / устремление*» – включает в себя духовно-самособранные, волевые интонации, интонации напряжённо-побудительные, активно-действенные и призывающие, интонации предупреждения и предостережения (вторая, четвёртая, пятая прелюдии). Они имеют устойчивое смысловое поле, связанное с семантикой духовного усилия.

Удивительной в этом обобщённом интонационном образе является его внутренняя образно-смысловая антиномичность. Так, экспрессивность и напряжённость звучания, создаваемая ладовой хроматикой и полутоновыми «изломами» в мелодике, воспринимается одновременно как сдержанное и аскетичное высказывание. Сдержанный тон общего звучания здесь во многом задаётся просвечивающими в этом образе стилистическими признаками монодийного (церковного) распева с присущими ему начальной восходящей интонацией в объёме терции, поступенным, метрически свободным и ритмически ровным движением, круговым рисунком мелодии.

Впечатление амбивалентности музыкального образа, на наш взгляд, во многом обусловлено таким художественным приёмом (или явлением), который можно назвать семантической инверсией, в данном случае диатоники и хроматики: принцип попевочности, предполагающий диатоничность, реализуется в несвойственном и противоположном для него ладовом контексте – в условиях современной двенадцатитоновой хроматики.

Совершенно очевидно, что подобная «противоречивая странность» музыкального языка Г. Уствольской свидетельствует о парадоксальности её композиторского мышления, как и им же обусловлено.

Ко второму смысловому полюсу оппозиции примыкает и колокольная образность (вторая, пятая, восьмая, двенадцатая прелюдии). В музыке прелюдий колокольная стилистика получает различное «техническое» воплощение: в виде гулких октав (во второй и двенадцатой прелюдиях), аккордов (в пятой прелюдии) и кластерных сочетаний (в восьмой и двенадцатой прелюдиях). Но при этом колокольность всегда обладает напряжённой экспрессивностью, воспринимаясь как набатно-предупреждающее (вторая, восьмая прелюдии) и трагически-апокалиптическое звучание (двенадцатая прелюдия).

С трагедийным началом, столь присущим музыке Г. Уствольской и в целом мироощущению композитора, связано использование музыкально-риторической фигуры *passus duriusculus* (в пятой прелюдии), которая, как известно, изначально была сопряжена со словами «страдаю», «умираю», «муки», «смерть», а

её семантика – с трагическими образами. Многократное октавное скандирование этой фигуры в басах, а затем в высоких регистрах, движение по хроматическим интервалам, упирающееся в псалмодическую речитацию, а также её звучание в подвижном темпе и в динамике *ff* – все это сообщает музыке огромный волевой напор, непреклонный характер и особую трагическую экспрессию.

И здесь в драматургическом плане с помощью усиления апокалиплично-трагедийного звучания поляризуется смысловое пространство бинарной оппозиции «*вопросание – побуждение / устремление*», накаляется духовное напряжение между её полюсами, которые становятся художественным выражением экзистенциального пафоса *надежды и отчаяния, покаяния и протеста*.

Апокалиптичность звучания трагедийной сферы можно интерпретировать двояко: как «секуляризованную» апокалиптичность (порождённую состоянием богооставленности), а можно – в духовно-религиозном плане – как противостояние духовной несвободе.

Что важно сказать о художественном содержании музыки прелюдий в целом? Безусловно, музыка Г. Уствольской по своему содержанию духовно-религиозна. Это прочитывается на уровне семантического плана содержания: в жанрово-стилевых прообразах сочинения (церковная монодия, хоральная и колокольная образность), специфика которых связана с возвышенной сферой и молитвенным началом – личным и соборным⁹.

Этот «семантический комплекс» подводит нас к восприятию символического плана содержания музыки прелюдий, «неочевидному», схватываемому интуитивно и лично переживаемому. Как советует японский музыковед Масаюки Ясухара, «лучший способ понять» музыку Г. Уствольской – «просто проникнуться её духом». Обращает на себя внимание ещё одно важное его наблюдение: «В её произведениях присутствует стремление к свободе, даже к борьбе» [4, с. 106].

В духовной самособранности музыки Г. Уствольской, в молитвенном прощении, покаянном рыдании, в музыке, иногда полной отчаяния и протеста, чувствуется – скажем определённо, учитывая и религиозный характер творчества композитора, – стремление к духовной свободе, как и противление духовной несвободе. И эти два вектора в художественном содержании прелюдий (и не только прелюдий, но и других сочинений) имеют своим смысловым центром звучание темы духовной свободы. Её можно назвать главным экзистенциальным метасмыслом музыки Г. Уствольской, и именно она является вершиной «смысловой пирамиды», которую образуют полярные пары и художественные антиномии в музыке прелюдий.

Таким образом, антиномичность как стиль композиторского мышления Г. Уствольской есть одновременно и стиль её музыки, или, выражаясь более конкретно, «художественный метод, проступивший наружу, структура образа, обозначенная вовне: в языке... в композиции, в основном построении или “тоне” рассказа...» (так определяет стиль П. В. Палиевский) [6, с. 7].

Г. Уствольская – композитор-философ. Обращённость её музыки не к чувственной реальности, а к глубинам человеческой души и «реальности духа» (выражение русского философа И. А. Ильина) раскрывает творческую индивидуальность композитора – реалиста духа и «художника внутреннего опыта»¹⁰. Это позволяет определить в качестве стилиевой доминанты творчества композитора (на уровне метатемы художественного содержания) *духовный реализм* её музыки. Онтологически присущий русской музыке и русскому искусству в целом, в музыке Г. Уствольской *духовный реализм* проявляется в раскрытии внутреннего бытия души человека, её света и тьмы, устремления духа к свободе и противления *несвободе*. Художественному воплощению этих тем и служат музыкально-языковые и стилиевые антиномии музыки Г. Уствольской.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Так характеризует культурную эпоху конца XX века российский исследователь А. Е. Чучин-Русов. См.: Чучин-Русов А. Е. Черная дыра истории: 2015 год // Полигнозис. – 2008. – № 1 (30). – URL: http://www.polygnozis.ru/default.asp?num=6&num2=11#_ftn1.

² Антиномия, по классическому определению, есть «противоречие между рядом положений, из которых каждое имеет законную силу» [3, с. 23].

³ Обращаясь к категории «музыкальный стиль», мы придерживаемся устоявшихся в отечественном музыковедении представлений о стиле как системе выразительных средств (В. А. Цуккерман), включающей в себя принципы формо-

бразования, композиционные приёмы (Е. М. Царёва), и как системе, находящейся в диалектическом единстве с идейно-образным содержанием, обусловленным музыкальным мышлением (М. К. Михайлов). Однако это вовсе не исключает и обратного влияния: например, стиля эпохи на композиторское мышление.

⁴ Например, в докторской диссертации В. Н. Сырова «Стилиевые метаморфозы рока, или путь к “третьей” музыке» (М., 1998, с. 39, 41), в статье М. Емельяненко «Интерстилевые черты симфонической музыки XX столетия (на примере творческого диалога Д. Шостаковича – Г. Малера)» (URL: www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Mmik/2010_12/Yemel.htm).

⁵ Учитывая, что понятие «музыкальное мышление» пока не имеет общепринятого определения, мы опирались на аксиоматические положения, согласно которым, во-первых, музыкальное мышление включает в себя основные закономерности мышления вообще, но при этом оно является разновидностью художественного мышления (Л. С. Выготский, Е. В. Назайкинский, Б. М. Теплова и др.); во-вторых, специфика музыкального мышления обусловлена тем, что оно выявляет себя в музыкальной речи и органично связано с музыкальным языком (Л. А. Мазель, М. Г. Арановский, В. В. Медушевский, Е. В. Назайкинский и др.); в-третьих, интонация – его субстанциональная основа (Б. В. Асафьев), а категория музыкального образа – основная семантическая и структурная единица художественного и музыкального мышления (Л. А. Мазель).

⁶ Термином «аскетизм» (от греч. askesis – упражнение) древние стоики и философы обозначали систему мер, связанных с самоограничением и воздержанием и направленных на обуздание порока и укрепление добродетели (а в христианской культуре – для достижения религиозно-нравственного совершенства).

⁷ Мономерность, согласно В. Н. Холоповой, есть «нетактовый вид ритмики, организуемый пульсацией какой-либо одной длительности...» [8, с. 450]).

⁸ Внемузыкальные прототипы жанровых первоначал в музыке рассматриваются в работе Е. В. Назайкинского «Стиль и жанр в музыке» [5].

⁹ В прелюдиях религиозное содержание сокровенно, на имманентно-музыкальном уровне. В последующих сочинениях Г. Уствольской оно получит своё открытое звучание: молитвенные слова и религиозный текст будут введены и в качестве названия сочинений, и в сам музыкальный текст.

¹⁰ Об аксиологической грани между «художником внешнего опыта» и «художником внутреннего опыта» пишет И. А. Ильин, например, в работе «О тьме и просветлении. Книга художественной критики» (См. об этом: Ничипоров И. Б. Аксиология художественного творчества в статьях И. А. Ильина о литературе. – URL: <http://www.portal-slovo.ru/philology/37209.php>).

ЛИТЕРАТУРА

1. Власов В. Г. Стили в искусстве: словарь. – СПб.: Кольна, 1995. – Т. 1.
2. Гладкова О. И. Галина Уствольская – музыка как наваждение. – СПб.: Музыка, 1999.
3. Краткая философская энциклопедия. – М.: Прогресс – Энциклопедия, 1994.
4. Масаюки Ясухара. Галина Уствольская и русская музыка // Русская культура на пороге нового века. – Саппоро, 2001. – С. 102–108.
5. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: ВЛАДОС, 2003.
6. Палиевский П. В. Постановка проблемы стиля // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. – М., 1965. – Кн. 3.
7. Суслин В. Музыка духовной независимости: Галина Уствольская // Музыка из бывшего СССР. – М.: Композитор, 1996. – Вып. 2. – С. 141–156.
8. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: учеб. пособие. – 2-е изд., испр. – СПб.: Лань, 2001.

Гусева Елена Семёновна

старший преподаватель кафедры истории культуры
Новосибирского государственного университета,
соискатель кафедры истории, философии и искусствознания
Новосибирской государственной консерватории
им. М. И. Глинки

