

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 786.2

ЧЕТВЕРТАЯ СОНАТА ДЛЯ ФОРТЕПИАНО ГАЛИНЫ УСТВОЛЬСКОЙ: ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЙ ФИНАЛ ТРАГЕДИИ

*Белюнайте Л. С.*¹

¹ Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Театральная пл., д. 3, литер А, Санкт-Петербург, 191167, Россия.

Статья посвящена Четвертой сонате для фортепиано Галины Ивановны Уствольской (1957), которая рассматривается как одно из центральных сочинений композитора. Предметом анализа впервые становится лирическая составляющая в Четвертой сонате, соотношенная с трагизмом творчества Уствольской. Трагическое в Сонате, по мнению автора, присутствует в трех составляющих прощания — плаче, отпевании и оплакивании. Рассматривается интонационная сфера сочинения, обозначается жанровое происхождение материала частей, намечается дальнейший путь развития образных сфер Четвертой сонаты, а также приводятся нотные примеры, иллюстрирующие наиболее важные, с точки зрения автора, этапы драматургии сочинения.

Ключевые слова: Г. И. Уствольская, лирика, прощание, плач, отпевание, оплакивание, попевка.

GALINA USTVOLSKAYA'S *FOURTH PIANO SONATA*: A PRELIMINARY FINALE TO THE TRAGEDY

*Belyunayte L. S.*¹

¹ Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Teatral'naya Sq., 2 A, Saint-Petersburg, 191167, Russian Federation.

This article is dedicated to Galina Ustvolskaya's *Fourth Sonata for Piano* (1957), which occupies a central position in the composer's sonata works. The Sonata's dramaturgy was prepared by previous works in the genre, notably

the Second and Third Sonatas, and it closes the first period in the evolution of sonatas. At the same time, the Sonata reveals no small points of contact with the Twelve Preludes for Piano composed in 1953. In the opinion of the author, in these two works for the first time the lyricism can be seen so vividly. The object of the analysis in this article is the lyrical element of the Fourth Sonata refracted through the prism of Ustvolskaya's tragedy. The author suggests that the lyricism in the Sonata should be interpreted through three hypostases of the sphere of farewell: lamentation, funeral and mourning. The most developed and complicated path is weeping. Embodied in a few seconds of a chant, lament pervades the entire thematicism of the Sonata. The author examines the intonational sphere of the work, outlines the genre origins of the material in the movements and sketches the further path of development of the imagistic spheres of the Fourth Sonata. The article provides sheet music examples to illustrate the most important, in the opinion of the author, stages of the dramaturgy of the work.

Keywords: G. I. Ustvolskaya, lyrics, farewell, lamentation, mourning, chant.

Четвертая соната Галины Уствольской (1957) занимает центральное положение в создававшемся на протяжении всего творческого пути композитора цикле фортепианных сонат (Первая соната была написана в 1947 году, а Шестая — в 1988-м). Единство этого цикла, по мнению Т. П. Самсоновой, связано с эволюцией роли кластера: «Творчество Галины Уствольской представляет особенный интерес для понимания кластера как явления композиционной системы и основы музыкальной драматургии. Кластерная техника у Уствольской проходит несколько фаз развития. Относительно слабо обозначившись во Второй фортепианной сонате (1949), она уже в Третьей (1952) занимает довольно заметное место. В Четвертой (1957), Пятой (1986) и Шестой (1988) сонатах кластерная техника занимает решающее положение и превращается в детально разработанную систему не только технических средств, но становится основой музыкальной драматургии, носителем высшего духовного смысла» [1, с. 194].

Несомненно, роль кластера весьма существенна в фортепианных произведениях Уствольской. Однако признать за ним «решающее положение» и, тем более, считать «основой музыкальной драматургии», как и «высшим духовным смыслом», представляется, как минимум, проблематичным. Кластер — это прием, способ, выразительное средство, которое, если вспомнить слова Е. А. Ручьевской («...музыка — это клапан эмоций»), должно восприниматься, прежде всего, в контексте своего влияния на функционирование этого «клапана».

По мнению Г. П. Овсянкиной, автора монографии «Фортепианный цикл в отечественной музыке второй половины XX века: школа Д. Д. Шостаковича», эволюция сонатного творчества находится в тесной связи с развитием

выразительного языка композитора и формы. В третьей главе упомянутого труда автор выделяет три периода этой эволюции. К первому периоду, по ее мнению, относятся сонаты с Первой по Четвертую. Именно в них сформировались основные черты сонатного стиля композитора: «...прелюдийная роль первых частей, высокое смысловое значение финалов, неординарная полифонизация фактуры, замены темы на тематические элементы, монодийное мышление, появление звукомотивов и мотивов-кластеров, повышение роли фонических процессов, особое значение динамики и темпа в формировании музыкальной ткани» [2, с. 162]. При этом в *Третьей сонате* происходит «сжатие цикла, в результате чего образуется одночастная композиция» [2, с. 163]. Второй период в сонатном творчестве, по мнению автора, приходится на Пятую сонату, новаторскую по своей форме. Это «одночастная композиция из десяти самостоятельных контрастных афористичных разделов» [2, с. 164], в которой «своеобразно переосмысливается сюитный принцип» [2, с. 164]. И, наконец, к третьему периоду Г. П. Овсянкина относит Шестую сонату: «это “сквозная” композиция, суть которой — варьирование-развитие образа колокольности, основанное на полифонических модификациях кластерных созвучий» [2, с. 165]. В Четвертой сонате «намечается возврат к четырехчастному афористичному циклу, еще более лаконичному, чем в Сонате № 1» [2, с. 161]. Кроме того, Г. П. Овсянкина пишет, что «эта композиция является редким примером классической сонатной формы (хотя и без разработки) в фортепианном творчестве Уствольской» [2, с. 168].

На наш взгляд, эволюция фортепианных сонат Уствольской обнаруживает себя в постепенном становлении и развитии сферы *лирики*. В этом отношении Четвертая соната является одной из самых лирических сочинений Уствольской, так как намеченная в более ранних сонатах, эта образная и жанровая сфера и пути ее развития находят в сочинении 1957 года яркое и лаконичное воплощение¹.

Следует отметить, что Четвертая соната находится в центре не только цикла сонат, но и всего фортепианного творчества композитора². При этом Соната разделяет свое «срединное положение» с написанными четырьмя годами ранее Двенадцатью прелюдиями для фортепиано. Эти два сочинения, помимо лирического начала, объединяют еще два общих признака. Первый из них связан с тем, что, как Соната, так и Двенадцать прелюдий представляют собой

¹ Не зря изначально это сочинение имело название Сонатины (см.: Новые фортепианные произведения советских композиторов. Вып. 7. М.: Сов. композитор, 1971. 88 с.).

² Кроме шести сонат, к фортепианному творчеству Уствольской относится Концерт для фортепиано, струнных и литавр (1946), а также Двенадцать прелюдий для фортепиано (1953).

квазициклические композиции, в которых признаки цикла сочетаются с контрастно-составной формой: над двенадцатичастной (Двенадцать прелюдий) и четырехчастной (Четвертая соната) структурами обоих сочинений обнаруживается сквозная драматургия, существенно переосмысливающая функции частей в сравнении традиционным циклом. Вторым признаком, объединяющим названные сочинения — наличие единого интонационного комплекса, лежащего в основе их драматургии. В последнем сочинении этот комплекс составляют два контрастных элемента³: первый элемент представляет собой мотив из двух разнонаправленных секст; второй — мотив, основанный на поступенном диатоническом движении. Секстовый мотив, являющийся носителем индивидуальной лирической интонации, постепенно разрушается под воздействием механистического, словно «обезличенного» движения, и в последней прелюдии исчезает. В Четвертой сонате исходный интонационный комплекс составляет плачевая попевка, которая, подобно мотиву из двух секст в Двенадцати прелюдиях, подвергается испытанию на прочность и в последней из частей распадается. Однако после этого в Сонате возникает чрезвычайно выразительная лирическая кода, в которой возрождается главный интонационный элемент сочинения.

Разговор о лирической составляющей выразительной сферы музыки Уствольской даже сегодня может показаться странным. Ударный характер контакта с инструментом, зачастую предельная динамика, достигающая *fffff*, равно как и специфические приемы звукоизвлечения, в том числе кластеры, казалось бы, не располагают к поиску лирической компоненты ее стиля. Вместе с тем уже в ранних фортепианных сочинениях Галины Уствольской (таких как Концерт для фортепиано, струнного оркестра и литавр, первые три сонаты) обнаруживается себя столь же свойственная выразительному языку композитора кантилена.

Содержанию музыки Уствольской часто приписывают пафос социального протеста. Приведем высказывание И. Райскина — автора предисловия к книге Н. Васильевой «Галина Уствольская»⁴: «Пушкинский “шестикрылый серафим” явился Галине Уствольской “в пустыне чахлой и скупой” — в советское безвременье. Неистовый протест, который в ее произведениях взывает к сердцам людей, кажется гласом вопиющего в пустыне» (цит. по: [4, с. 5]). Думается, что, если и вести речь о протестном пафосе музыки Уствольской, то ее музыка,

³ Отметим, что сопряжение двух контрастных элементов лежит в основе многих сочинений Уствольской, в частности Шестой сонаты. С. Коробейников отмечает: «Весьма классична и основная драматургическая антитеза сонаты. Она опирается... на противостояние ударности и настойчивой поступенности... и *сферы* *lento*...» [3, с. 79].

⁴ Тема неконформизма Г. Уствольской освещена также в статьях Е. Гусевой [5], А. Скрипко [6], В. Суслина [7] и др. Особенно популярна эта тема в трудах западных исследователей: диссертации Е. Налимовой [8], С. Поповича [9], К. Регович [10] и др.

скорее, — не социальный протест, а протест против разрушения и уничтожения человеческой души. В этой связи «звуковая агрессия» ее сочинений является своеобразным средством защиты, оберегающим скрытую в содержании хрупкую и чрезвычайно уязвимую лирическую эмоцию. Об этом, к примеру, пишет К. Южак: «Внешняя суровость и замкнутость, нарочитая бесстрастность произведений Уствольской — это лишь тонкий панцирь, за которым прячется остро, богато, глубоко чувствующая душа» [11, с. 101].

Отсюда и трагический колорит музыки Уствольской. Л. Раабен, характеризуя Вторую симфонию Уствольской, пишет: «Трагизм ее — это трагизм гневного протеста, нравственного несогласия со злом, злом духовной опустошенности, нравственного одичания» [12, с. 116]. Именно таким образом понимаемый трагизм придает даже небольшим произведениям композитора симфонический масштаб. Не потому ли Уствольская была против того, чтобы ее сочинения называли камерными: «Дело не в количестве исполнителей, а в сути самой музыки, мне очень трудно всё время читать: “камерная музыка”, “камерная симфония”. Даже все мои сонаты “Большой дуэт”, “Дуэт для скрипки и рояля”, Композиции и т. д. — не камерные!» [13, с. 3]?

Лирическая эмоция Уствольской трагична по своей природе — это эмоция прощания с усопшим. В Четвертой сонате Уствольской прощание присутствует в составляющих таинства. Первая — непосредственная, пожалуй, самая открытая реакция на трагическое событие — *плач*, «беззаветная реакция на смерть» [14, с. 114]. В Четвертой сонате интонационным воплощением плача является малосекундовая попевка с «зонным»⁵ полутоновым расширением верхнего тона, которое является инструментальным аналогом вокального фольклорного плача. Вторая часть прощания — *отпевание*. В отличие от плача отпевание более сдержано в эмоциональном проявлении, так как это обряд, обладающий регламентацией и согласованностью действий, а потому и более объективный в своем высказывании. Не случайно в фортепианной музыке Уствольской отпевание представлено эпизодами, фактура которых напоминает хор. Наконец, третья часть прощания в Четвертой сонате Уствольской — *оплакивание*. Это вечная, сколько существует человеческая память, скорбь. В музыке Уствольской оплакивание отличается от плача возвышенным и просветленным состоянием.

⁵ «Зона» — совокупность прилегающих к основной ступени тонов. Этот термин используется И. Е. Рогалевым для обозначения характерного в музыке XX века явления, в котором «ступеневая вариантность... приводит к тому, что ступени лада как бы утрачивают свою высотную определенность, распространяя свое влияние в полутоновом (реже тоновом) диапазоне» [15, с. 44]. Это обстоятельство, в свою очередь, «приводит к возникновению ступеневых зон [курсив мой, — Л. Б.], то есть звукового пространства вокруг той или иной ступени, управляемой представляемой ею функцией» [15, с. 44].

Каждая из перечисленных составляющих имеет развитие в Четвертой сонате. Наиболее сложно развивается *плач*, так как плачевая попевка пронизывает тематизм всего сочинения. Отпевание и оплакивание же имеют локальное, не выходящее за пределы эпизодов, которыми они представлены, развитие.

Первый этап развития плача — первая часть. В ней малосекундовый мотив является главным элементом интонационного развития, основанного на постепенном увеличении «пространства» этого мотива: уже в первом проведении темы после двух малосекундовых мотивов, образующих нисходящую секвенцию, следует трехзвучный вариант ее последнего звена с повтором звука *d*, подчеркивающим плачевую природу мотива. Во втором проведении плачевой мотив расширяется еще больше, а в третьем вырастает во фразу, состоящую из нескольких «сцепленных» воедино малосекундовых попевок, завершающуюся выразительной «соскальзывающей» нисходящей квартой (*прим. 1*).



Прим. 1. Четвертая соната Г. Уствольской. Ч. I, тема 1

Разрастание плачевого мотива приводит к появлению второй, производной от него, темы, основанной на непрерывном потоке восьмых. Начальный плачевый мотив оказывается внутри вращающегося движения — причитания, особую выразительность которому придает канон⁶ (*прим. 2*).

⁶ Этот канон можно сравнить с каноном коллективных причитаний, существовавших в народной культуре. По словам В. Щурова, «...происходит хаотичное сочетание вокальных линий, в каждом случае неодинаковое в зависимости от индивидуальной манеры каждой из участниц обряда» [16, с. 50].



Прим. 2. Четвертая соната Г. Уствольской. Ч. I, тема 2

Дальнейшее развитие плачeveго мотива в первой части отмечено контрапунктом двух тем. Именно в этот момент становится ощутимым, несмотря на интонационную близость, противоречие между ними. В результате к концу части первая тема распадается на составляющие ее, проводимые в разных регистрах, мотивы. Своей рассредоточенностью они в значительной степени рассеивают эмоциональное напряжение.

Во второй части развитие плачeveго мотива продолжается, но при этом обретает иной, драматический смысл. Если в первой части плачевой мотив остается в рамках вокального по своему происхождению тематизма, то во второй части он попадает в чуждую его природе агрессивную жанровую инструментальную среду токкаты, разрушительный характер которой к тому же подчеркивается динамикой *ffff* (прим. 3).

Драматизм, или даже трагизм, ситуации заключается в том, что оказавшийся в этой среде выразительный индивидуальный мотив превращается в «ячейку» обезличенного моторного движения — потока. Переосмысление самой сути плачeveго мотива приводит к временному исчезновению этой важнейшей для данного сочинения интонации. В третьей части Четвертой сонаты плачевой мотив уступает место фанfare. Акцентированная, усиленная сухой беспедальной звучностью, эта фанfare воспринимается как победа над лирической составляющей содержания Сонаты (прим. 4).

Возвращение плача происходит лишь в четвертой части. Впрочем, оно существенно меняет облик интонации плача: сначала в мотиве исчезает «зонное» расширение верхнего тона, после чего сам мотив словно «распадается» на отдельные звуки (прим. 5).

Место появления второй части прощания — *отпевания* — средний раздел второй части. В этот момент начинает петь рояль. Чрезвычайно важно авторское указание *pppp*, отчего звучание начинает напоминать пение вполголоса (прим. 6).

Интонационную основу этого пения составляет плачевой мотив, а точнее, его вариант с повторяющимся звуком из первого проведения темы первой части. Малосекундовый мотив в данном эпизоде становится более распевным.

$\text{♩} = 192$

(fff)

Прим. 3. Четвертая соната Г. Уствольской. Ч. II, тема 1

$\text{♩} = 184$ $(\text{♩} = \text{♩})$

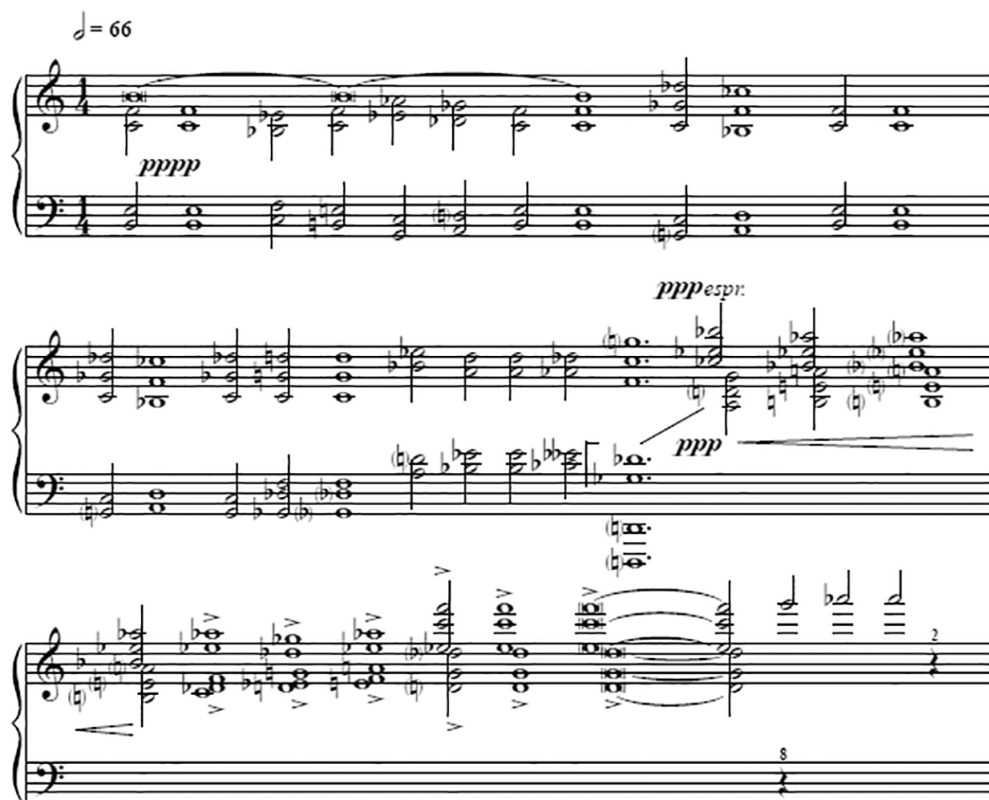
fff

Прим. 4. Четвертая соната Г. Уствольской. Ч. III, тема 1

$\text{♩} = 104 (108)$

p

Прим. 5. Четвертая соната Г. Уствольской. Ч. IV, тема 1

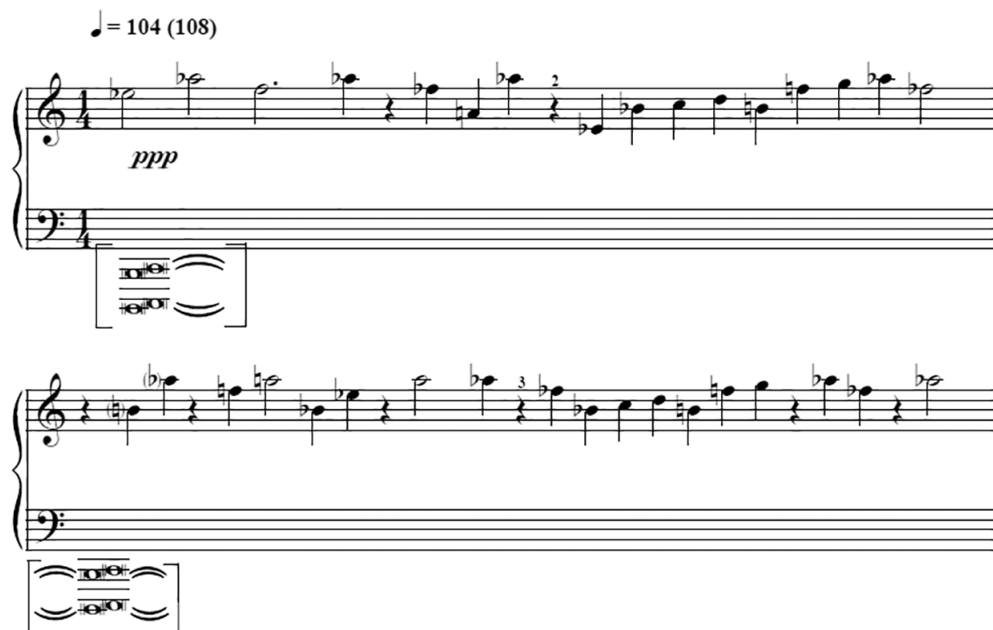


Прим. 6. Четвертая соната Г. Уствольской. Ч. II, тема 2



Прим. 7. Четвертая соната Г. Уствольской. Ч. IV, трансформация колокола

Одновременно с хоровой фактурой в среднем разделе второй части выходит на первый план еще один знак трагического прощания — колокол. При этом в процессе разворачивания в среднем эпизоде погребальный характер колокола довольно быстро переходит в тревожное, напоминающее набат звучание, чему способствуют увеличивающаяся динамика и появление акцентов. После этого в четвертой части колокол предстает лишенным звона: его удары становятся сухими и безжизненными (прим. 7).



Прим. 8. Четвертая соната Г. Уствольской. Кода

Третья составляющая прощания (*оплакивание*), своего рода запаздывающий элемент в драматургии Сонаты, появляется в коде четвертой части. В ней возникает лирическая, по-детски наивная тема, которая в силу своего положения в форме будто «парит» над конфликтом, развернувшимся в Сонате. Драматургическая функция этой темы — отстранение. Ее колорит возвышен и просветлен. Материал такого звучания — довольно редок для творчества Уствольской. Появление этой темы и подчеркивает уникальность сочинения, о котором идет речь (*прим. 8*).

Вместе с тем кода Четвертой сонаты тщательно готовится. Наиболее заметна эта подготовка в финале, где на всем протяжении части на фоне педали постоянно возникают короткие попевки, которые в коде складываются в завершающую тему. Чрезвычайно важная деталь: основным конструктивным и выразительным элементом темы коды является вновь вернувшийся в пространство Сонаты плачевый мотив, в котором звуковая последовательность из начальной темы четвертой части *fis-f* превращается в *a-as*. Важность этого звуковысотного изменения подчеркивается тем, что звук *as* является опорным в теме, и именно им заканчивается сочинение⁷.

⁷ В издании 1971 года окончание Сонаты было несколько иным: после звука *as*² следовал трижды повторяющийся звук *f*². Впоследствии эти три звука были вычеркнуты автором из издания по совету пианиста О. Ю. Малова.

Если представить себе цикл фортепианных сонат Уствольской неким подобием театрального действия, то Четвертая соната будет финалом его первого акта, когда на сцену явлены уже все персонажи, ясны их характеры и пути взаимодействия, но развитие и развязка еще впереди. В этой сонате подведены итоги, найденные и освоенные в предшествующем, причем не только фортепианном, творчестве, и вместе с тем от Четвертой сонаты идут «смысловые лучи» к Пятой и Шестой сонатам, а также ко всему остальному творчеству композитора. Уникальность Сонаты, как было отмечено, заключается в той роли и в том месте, которое в ее драматургии занимает лирическое начало. Пожалуй, ни в одном другом сочинении (за исключением «Двенадцати прелюдий для фортепиано») не заявляет о себе с такой силой и яркостью трагическая лирика Уствольской (во многом подготовленная более ранними сочинениями, Второй и Третьей фортепианными сонатами, прежде всего). В Четвертой сонате эта необыкновенно выразительная и хрупкая сфера лирики, по сути, заканчивает свой путь в пространстве творчества Уствольской. Следы этой лирики можно обнаружить и в Большом дуэте для виолончели и фортепиано (1959), и во всех трех Композициях (1970–1971; 1972–1973; 1974–1975); но нигде в ее сочинениях (включая симфонии) лирический тематизм не будет столь тщательно готовиться и столь обнаженно возникать в качестве итога развития. Возможно, значение лирики в Четвертой сонате определено тем, что именно в ней окончательно определилась суть трагической эмоции. В музыке Уствольской это прощание, выраженное в Сонате в трех проявлениях: плаче, отпевании и оплакивании. Плач и отпевание найдут место в последующих сочинениях композитора, как и трагическая колокольность. Что касается оплакивания, то его материал, выразительность и само место в форме вызывают ассоциации с феноменом юродства: юродивый оплакивает этот мир, ибо за его внешним безумством скрывается душа, полная любви и сострадания. Быть может, последняя, завершающая тема Четвертой сонаты воплощает именно этот образ в музыке Галины Уствольской.

ЛИТЕРАТУРА

1. Самсонова Т. П. Кластерная техника в творчестве Галины Уствольской как художественный знак и смысловое воплощение // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. 2014. Т. 2 № 3. С. 193–201.
2. Овсянкина Г. П. Фортепианный цикл в отечественной музыке второй половины XX века: школа Д. Д. Шостаковича: в 2 кн. СПб.: Композитор, 2003. Кн. 1. 323 с.
3. Коробейников С. С. Антиномии и парадоксы Шестой сонаты Галины Уствольской // Музыкальная академия. 2018. № 2. С. 74–82.
4. Васильева Н. В. Галина Уствольская. СПб.: Композитор, 2014. 168 с.

5. Гусева Е. С. О неокатарсическом воздействии музыки на сознание человека (на примере сочинений Г. Уствольской) // *Reflexio*. 2017. Т. 10. № 2. С. 167–189.
6. Скрипко А. Галина Уствольская: традиции и новаторство // *Мир искусства*. Контрасты / отв. ред. И. Воробьев. СПб: Музыка и современность, 2017. С. 21–23.
7. Суслин В. Е. Музыка духовной независимости: Галина Уствольская // *Музыка из бывшего СССР* / под ред. В. Ценовой. М.: Композитор, 1996. С. 141–156.
8. *Nalimova E.* Demystifying Galina Ustvol'skaya: Critical Examination and Performance Interpretation. Doctoral thesis. Goldsmiths: University of London, 2012. 260 p.
9. *Popowich S.* Galina Ustvol'skaya: Orthodoxy and Transgression in Soviet Music. A thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies and Research in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in Music and Culture. Ottawa, Ontario: Carleton University, 2011. 139 p.
10. *Regovich K.* To Be Totally Free: Galina Ustvol'skaya, Sofia Gubaidulina, and the Pursuit of Spiritual Freedom in the Soviet Union. Wellesley College, 2016. 118 p.
11. Южак К. И. Из наблюдений над стилем Г. Уствольской // *Стилевые тенденции в советской музыке 1960–70-х годов*: сб. ст. Л.: Музыка, 1979. С. 85–102.
12. Раабен Л. Н. Галина Уствольская // *О духовном ренессансе в русской музыке 1960–80-х годов*. СПб.: Бланка: Бояныч, 1998. С. 106–119.
13. Гладкова О. И. Галина Уствольская. Музыка как наваждение. М.: Музыка, 1999. 159 с.
14. Коньирева И. В. Плач как феномен русской культуры: дисс. ... канд. культурологии: Комсомольско-на-Амуре, 2003. 166 с.
15. Рогалев И. Е. Лад и гармония в музыке С. Слонимского: дисс. ... канд. искусствоведения. Л. 1986. 196 с.
16. Шуров В. М. Жанры русского музыкального фольклора: учеб. пос.: в 2 ч. М.: Музыка, 2007. Ч. 1. 400 с.

REFERENCES

1. *Samsonova T. P.* Klasternaya tekhnika v tvorchestve Galiny Ustvol'skoy kak khudozhestvennyy znak i smyslovoye voploshchenie // *Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta im. A. S. Pushkina*, 2014. Т. 2. № 3. С. 193–201.
2. *Ovsyankina G. P.* Fortepiannyy tsikl v otechestvennoy muzyke vtoroy poloviny XX veka: shkola D. D. Shostakovicha: Monografiya: V 2-kh knigakh. SPb.: Kompozitor, 2003. Kn. 1. 323 s.
3. *Korobeynikov S. S.* Antinomii i paradoksy Shestoy sonaty Galiny Ustvol'skoy // *Muzykal'naya akademiya*, 2018. № 2. С. 74–82.
4. *Vasil'eva N. V.* Galina Ustvol'skaya. SPb.: Kompozitor, 2014. 168 s.
5. *Guseva E. S.* O neokatarsicheskom vozdeystvii muzyki na soznanie cheloveka (na primere sochineniy G. Ustvol'skoy) // *Reflexio*. 2017. Т. 10. № 2. С. 167–189.

6. *Skripko A.* Galina Ustvol'skaya: traditsii i novatorstvo // Mir iskusstva. Kontrasty. Al'manakh po materialam mezhdunarodnogo festivalya / Otв. red. I. Vorob'ev. SPb.: «Muzyka i sovremennost'», 2017. S. 21–23.
7. *Suslin V. E.* Muzyka dukhovnoy nezavisimosti: Galina Ustvol'skaya // Muzyka iz byvshego SSSR / Pod red. V. Tsenovoy. M.: Kompozitor, 1996, S. 141–156.
8. *Nalimova E.* Demystifying Galina Ustvol'skaya: Critical Examination and Performance Interpretation. Doctoral thesis. Goldsmiths: University of London, 2012. 260 p.
9. *Popowich S.* Galina Ustvol'skaya: Orthodoxy and Transgression in Soviet Music. A thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies and Research in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in Music and Culture. Ottawa, Ontario: Carleton University, 2011. 139 p.
10. *Regovich K.* To Be Totally Free: Galina Ustvol'skaya, Sofia Gubaidulina, and the Pursuit of Spiritual Freedom in the Soviet Union. Wellesley College, 2016. 118 p.
11. *Yuzhak K. I.* Iz nablyudeniya nad stilem G. Ustvol'skoy / K. I. Yuzhak // Stilevye tendentsii v sovetskoy muzyke 1960–70-kh godov: sb. st. L.: Muzyka, 1979. S. 85–102.
12. *Raaben L. N.* Galina Ustvol'skaya // O dukhovnom renesanse v russkoy muzyke 1960–80-kh godov / L. N. Raaben. SPb.: Blanka: Boyanykh, 1998. S. 106–119.
13. *Gladkova O. I.* Galina Ustvol'skaya. Muzyka kak navazhdenie. M.: Muzyka, 1999. 159 s.
14. *Konyreva I. V.* Plach kak fenomen russkoy kul'tury: Diss. ... kandidata kul'turologii. Komsomol'sk-na-Amure. 2003. 166 s.
15. *Rogalev I. E.* Lad i garmoniya v muzyke S. Slonimskogo: Dis. ... kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.02. L. 1986. 196 s.
16. *Shchurov V. M.* Zhanry russkogo muzykal'nogo fol'klora: ucheb. posobie dlya muz. vuzov i uchilishch: v 2 ch. M.: Muzyka, 2007. Ch. 1. 400 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Белюнайте Л. С. — аспирант; belyunayte@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Belyunayte L. S. — Postgraduate Student; belyunayte@mail.ru