

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І КУЛЬТУРИ

УДК 785/788+785.1+785.7

Юлія Александровна Грибиненко

ORCID ID 0000–0003–4891–5157

кандидат искусствоведения, доцент кафедры

истории музыки и музыкальной этнографии

Одесской национальной музыкальной

академии им. А. В. Неждановой

j.a.g@ukr.net

ОСОБЕННОСТИ ТЕМБРОВОЙ ДРАМАТУРГИИ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ГАЛИНЫ УСТВОЛЬСКОЙ

Целью работы становится выявление оригинальных индивидуаль-но-авторских приемов тембровой драматургии Г. Уствольской и раскрытие своеобразия их воплощения на примере использования духовых инструментов. *Методология* исследования опирается на системно-аналитический метод; также в работе развиваются текстологический и семантический музыковедческие подходы. *Научная новизна* работы заключается в обращении к проблеме тембровой драматургии, как к одному из основных приемов музыкальной выразительности произведений Г. Уствольской; в рассмотрении специфики применения духовых тембров в партитурах композитора как неотъемлемого компонента драматургии ее инструментальных произведений. *Выводы.* Своеобразие тембрового мышления Галины Уствольской проявляется в музыке всех жанров, к которым она обращается. Крайние диспропорции, дисбаланс инструментария сочетаются в произведениях композитора с принципами тембровой персонализации, ограниченность составов с богатством тембровой палитры, новая функциональность инструментария с обращением к привычным тембрам. Все перечисленные факторы указывают на повышение роли тембра в творчестве Галины Уствольской как эмоционально-выразительного и композиционно-структурного элемента, на увеличение его удельного веса в общей фабуле и архитектонике ее произведений. Особое

значення в створенні композиції цілого Уствольська надає тембрам духових інструментів.

Ключевые слова: тембр, тембровая драматургия, тембровая персонафикация, інструментальна музика, духові інструменти.

Grybynenko Julia, Ph.D. in the History of Art, assistant professor of the department of music history and musical ethnography of Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Features of timbre dramaturgy of instrumental works Galina Ustvolskaya

The purpose of the work is to identify the original individual-author's techniques of timbre drama G. Ustvolskaya and the disclosure of the specificity of their embodiment using the example of the use of wind instruments. **The methodology of the research** is based on the system-analytical method; also the work develops textual and semantic musicological approaches. **The scientific novelty** of the work is to address the problem of timbre dramaturgy as one of the main methods of expressing music by G. Ustvolskaya; in considering the specifics of the use of wind timbres in the score of the composer as an integral component of the dramaturgy of her instrumental works. **Conclusions.** The peculiarity of timbre thinking Galina Ustvolskaya manifests itself in the music of all genres to which she refers. The extreme disproportions, the imbalance of instruments are combined in the composer's works with the principles of timbre personification, the limited composition with the richness of the timbre palette, the new functionality of the instrumentation with reference to the familiar timbres. All these factors point to an increase in the role of timbre in Galina Ustvolskaya's work as an emotionally expressive and composition-structural element, to increase its specific gravity in the general plot and the architectonics of her works. Particular importance in creating the whole composition Ustvolskaya gives the timbres of wind instruments.

Keywords: timbre, timbre dramaturgy, timbre personification, instrumental music, wind instruments.

Грїбїнско Юлія Олександрівна., кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії музики та музичної етнології Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової

Особливості тембрової драматургії інструментальних творів Галини Уствольської

Метою роботи стає виявлення оригінальних індивідуально-авторських прийомів тембрової драматургії Г. Уствольської та розкриття своєрідності їх втілення на прикладі використання духових інструментів. **Методологія дослідження** спирається на системно-аналітичний метод; також в роботі розвиваються текстологічний та семантичний музикознавчі підходи. **Наукова новизна** роботи полягає у зверненні до проблеми тембрової драматургії, як до одного з основних прийомів музичної виразності творів Г. Уствольської; в розгляді специфіки застосування духових тембрів в партитурах композитора як невід'ємного компонента

драматургії її інструментальних творів. **Висновки.** Своєрідність тембрового мислення Галини Уствольської проявляється в музиці всіх жанрів, до яких вона звертається. Крайні диспропорції, дисбаланс інструментарію поєднуються в творах композитора з принципами тембрової персоніфікації, обмеженість складів з багатством тембрової палітри, нова функціональність інструментарію зі зверненням до звичних тембрів. Всі перераховані фактори вказують на підвищення ролі тембру в творчості Галини Уствольської як емоційно-виразного та композиційно-структурного елементу, на збільшення його питомої ваги в загальній фабулі і архітектоніці її творів. Особливе значення в створенні композиції цілого Уствольська надає тембрам духових інструментів.

Ключові слова: тембр, темброва драматургія, темброва персоніфікація, інструментальна музика, духові інструменти.

Актуальность исследования. Тембровая драматургия становится одной из отличительных черт композиторской поэтики Г. Уствольской. Благодаря целенаправленному выбору тембров композитором их взаимное расположение и развитие обуславливает основные принципы музыкальной драматургии инструментальных сочинений. Г. Уствольская открывает новые функциональные возможности оркестровых инструментов и самого оркестра в целом — от употребления авторских исполнительских приемов до образной «персонификации» тембра.

Целью данной статьи становится выявление оригинальных индивидуально-авторских приемов тембровой драматургии Г. Уствольской и раскрытие своеобразия их воплощения на примере использования духовых инструментов.

Изложение основного материала. Инструментальное творчество Галины Уствольской достаточно обширно и представлено самыми различными формами и жанровыми дефинициями: от развернутых масштабных Первой, Второй и Третьей симфоний, двух симфонических поэм, программной былины для баса с оркестром до камерных скрипичной и фортепианных сонат, фортепианных прелюдий, трио, октета и трех «Композиций» для различных ансамблевых составов. По инструментальным составам произведения Уствольской достаточно неординарны. Следует отметить, что они неслучайны и всегда тщательно обдумывались. Композитор была категорически против любых аранжировок своей музыки и, что показательно, переложений ее на другие инструменты. По мнению Уствольской, подобные изменения снижали молитвенную силу ее произведений, превращали их в некое развлечение, что для нее было недопустимо.

Для композиторской поэтики Галины Ивановны в ранний период творчества (до 1970-х годов) симптоматично обращение к расширенному составу большого симфонического оркестра, причем увеличенному нетривиально. Так, отличительной чертой Первой симфонии, написанной в 1955 году, является расширение традиционного состава оркестра за счет увеличения ударной группы (в нее входят литавры, тамбурин, тарелки, большой барабан, там-там); медной духовой группы (обращает на себя внимание наличие большого количества тромбонов — всего их пять, включая тромбон пикколо и контрабасовый, — трех валторн и тубы); а также за счет включения тембров неосновных оркестровых инструментов (челесты, арфы и фортепиано). Добавим, что композитор достаточно часто в ранний период использует дополнительные инструментальные тембры, расцвечивая свои партитуры звучанием английского рожка, бас-кларнета, контрафагота, челесты и арфы.

Вторая симфония (1979) также написана для оркестра и голоса. Она носит название «Истинная и вечная благодать». В тембровой палитре данного произведения господствуют деревянные и медные духовые инструменты — шесть флейт пикколо, шесть гобоев, шесть труб in B, тромбон и туба. Используя такой необычный состав дерева и меди, композитор не забывает о балансе оркестрового звучания — партий деревянных духовых инструментов в два раза больше, чем медных, что уравнивает их. Следует отметить, что этот аспект оркестровки всегда заботит Уствольскую. Достаточно часто мы встречаем в ее сочинениях ремарки с просьбой уравновесить комплексы всех групп инструментов (как это, например, происходит во Второй симфонии) либо звучности отдельных партий (как это, например, происходит в Четвертой симфонии — партии трубы и рояля, а также там-тама и рояля).

Особую роль в симфонии играют трубы, тембр которых получает своеобразную религиозно-символическую трактовку. Добавим, что он становится сквозным для всех симфонических произведений композитора: в Первой симфонии звучат четыре трубы, во Второй — шесть, в Третьей — пять, в Четвертой и Пятой по одной трубе.

В последующих симфониях исполнительский состав постепенно сокращается, сохраняя при этом масштабность и величие замысла. Третья симфония (1983) озаглавленная «Иисусе Мессия, спаси нас!», написана для не менее оригинального состава оркестра: пять гобоев, пять труб, один тромбон, три тубы, два больших барабана, один во-

енный барабан, фортепиано и пять контрабасов. Перечисленный инструментарий совсем не похож на то, что принято подразумевать под словом «оркестр». Скорее, это «многохоровой» состав, предназначенный для того, чтобы придать сочинению тембровую многомерность.

Четвертая (1985–1987) симфония «Молитва» написана для контральта, трубы, фортепиано и там-тама. Пятая (1989–1990) предназначена для шести исполнителей и называется «Аминь». Обе симфонии камерны, ансамблевы по своим составам, в отличие от первых трех. Отметим, что в последней симфонии Г. Уствольская использует свой авторский инструмент — деревянный куб с деревянными молотками, который ранее был введен композитором в Композицию № 2. Неординарность замысла и нетрадиционность инструментальных составов симфоний делает невозможным однозначно причислить их к симфоническому или к камерному жанру. Сама композитор не раз отрицала камерную «природу» своих сочинений и просила — «пусть если кто-нибудь захочет написать про мою музыку, назовет ее *инструментальной*».

В 1970-х годах происходит перелом в инструментальных предпочтениях композитора, который выразился в стремлении создавать произведения для лаконичных инструментальных ансамблей. Наиболее характерной стилевой чертой творчества композитора в этот период становится непродолжительность произведений, одночастность, иными словами, Уствольская камернизирует свои сочинения.

К уже описанным, показательным для этого явления ансамблевым составам двух последних симфоний Уствольской присоединяются Композиция № 1, написанная для рояля, флейты пикколо и тубы, Композиция № 2 для восьми контрабасов, ударного инструмента и фортепиано и Композиция № 3 для четырех флейт, четырех фаготов и рояля.

Необходимо отметить, что с камернизацией инструментального состава произведений обновляются и принципы тембровой драматургии в творчестве Уствольской. Так, партии мягких, певучих струнных из фортепианного концерта, из Первой симфонии исключают себя не только в последующих четырех симфониях, но и в других произведениях. После 1970-х годов композитор вводит свои партии лишь партии низких струнных. В Третьей симфонии — это пять контрабасов и в Композиции № 2 это тоже контрабасы. Однако здесь звучит уже восьмиголосный пласт, который ассоциируется с хором низких мужских голосов. Глуховатый тембр контрабасов, звучащий

в напряженной громкой динамике от трех до шести *f*, приобретает специфический угрожающий оттенок. Н. Васильева отмечает, что такая ассоциация с мужским квазиунисонным пением как первичной формой средневековой монодии может свидетельствовать об архетипической трактовке тембра и обращении композитора к сакральной природе звучания [1]. Исполнительские приемы струнных в партитуре Композиции представлены достаточно широко: от длительно протяженных звуков (ремарка автора: всем контрабасам менять смычки в разное время) до традиционного *pizzicato*.

Особое внимание привлекает используемый в Композиции ударный инструмент — куб из толстой спрессованной фанеры. Трактовка тембра этого авторского инструмента может вызывать ассоциации с таким сакральным инструментом, как било. Било, или клепало, представляло собой доску, в которую ударяли специальным молотком-колотушкой. «Толкование била отражает апокалипсические представления раннего христианства» [3, 19]. Било соотносилось и с образом Распятия: оно «есть образ гвоздей, которыми были прободаны руки и ноги Господа» [3, 20]. А в средневековых мистериях, например, тембр ударных неотделим был от идеи Дьявола, так же, как тембр меди — от идеи Бога и Страшного Суда.

Партия фортепиано, третьего полноправного участника ансамбля Композиции, получает, как и в предыдущем произведении, трактовку ударного инструмента. Ему присущи колокольные звучания, диатонические и хроматические кластеры, заполненные и пустые внутри. Чаще всего композитор дотошно выписывает все ноты аккордов-кластеров: такой принцип записи характеризует каждую ноту, каждый звук, а, значит, подчеркивает важность, осмысленность, ценность каждой ноты для композитора. Выдающийся пианист, исполнитель произведений Г. Уствольской, Олег Малов считает, что стремление композитора к предельному укрупнению тона обусловлено интерпретацией фортепиано как «тысячеголосного хора», что создает ощущение ритуального характера музицирования [2].

Квазихоровые пласты характерны и для музыкального языка Композиции № 3. Их образуют голоса деревянной группы, которая представлена четырьмя флейтами и четырьмя фаготами, охватывающими крайние регистры диапазона деревянных духовых. Имитационная фактура в партиях фаготов воспроизводит впечатление звукового эхо, отброшенного вверх мощными ударами фортепиано. Звонкие переключки флейт с характерными остинатными мотивами перехо-

дят в пронзительный свист, и лишь в финальном разделе они проводят мелодические ходы, сотканые из тематических линий других инструментов.

Тембр рояля в драматургии произведения противопоставляется звуковой массе деревянных духовых, что характерно и для других композиций. Так же как и в других композициях, здесь фортепиано применяется исключительно как ударный инструмент, но тут его звучание более мягкое и рассредоточенное и лишь в моменты накала драматургического развертывания секундовые грозды кластеров наваливаются с полной силой.

Палитра тембров во всех трех композициях уникальна. Каждое произведение опирается на три вида инструментального тембра, при этом фортепианный становится сквозным для всех композиций. Кроме того, тембры в композициях, как правило, укрупнены, образуя «ультратембры»: «ультраконтрабас» (в слиянии восьми инструментов), «ультрафлейту» или «ультрафагот» (в соединении четырех голосов и в том, и в другом случаях).

Стремление к утолщению инструментальных голосов одной группы было намечено уже в ранних произведениях Г. Уствольской. Вспомним шесть флейт пикколо, шесть гобоев, шесть труб in B из Второй симфонии, пять труб и пять гобоев из Третьей и т.д. Этим совершенно особым приемом инструментального мышления Г. Уствольская кардинально выделяется из ряда композиторов-авангардистов, ищущих оригинальные сонористические эффекты и тембровые миксты.

Другой отличительной чертой инструментального мышления композитора, которое раскрывает специфику тембровой драматургии Уствольской, становится активное использование лейттембровости. Использование этого принципа наблюдается во всем творчестве Уствольской. За определенными инструментами даже закрепляются особые настроения и образы, которые становятся сквозными.

Предпочтение в изложении немногочисленных светлых, спокойных, лирических тем Г. Уствольская отдает тембру флейты или флейты пикколо, что подтверждается проведением основных мелодий у этих инструментов в фортепианном концерте (у флейты), в первой части Первой симфонии (у флейты пикколо), в обеих симфонических поэмах (у флейты пикколо), в симфонической сюите (у флейты).

Наряду с флейтовым одним из ведущих в творчестве Уствольской становится тембр контрабаса. Ему композитор поручает экспониро-

вать в своих произведениях мрачные, угрожающие образы. Так, например, для создания сумрачного настроения темы главной партии в симфонической поэме № 1 Уствольская использует контрабасы в партнерстве с виолончелями. Начальная мелодия строится на сцеплении двух элементов, темброво контрастных: сдержанных ползущих интонаций у низких струнных инструментов и трехзвучных выдержанных аккордов у флейт. Контрабасовый тембр ярко заявляет о себе в Третьей симфонии. Главная тема произведения, строящаяся на звуках целотоновой восходящей гаммы, проводится у пяти контрабасов. Каждый звук темы подчеркнут динамическим штрихом — *f*.

В Композиции № 2 одна из трех главных тем произведения излагается трехзвучными диатоническими кластерами в контрабасовых партиях. Ее ритмика основана на постоянной ассиметричной пульсации. Ровность, даже механичность этой темы подчеркивается и манерой звукоизвлечения у контрабасов. «Мертвенное и агрессивное звучание восьми контрабасов, скандирующих тему-«секвенцию», производит совершенно жуткое впечатление: образ «восставших из мертвых» создается почти натуралистически. Здесь автором найдена очень сильная выразительная грань» [1, 45].

Особая семантическая направленность отличает в инструментальном творчестве Уствольской тембр трубы. В седьмом разделе симфонической сюиты звуки трубы употребляются в достаточно традиционном контексте: привычно призывные и настойчивые, они возвращают слушателя в веселую атмосферу спортивных игр. Сакральная же направленность звучания этого инструмента подчеркивается начиная со Второй симфонии.

Так, в Четвертой симфонии Уствольской налицо расслоение музыкальной ткани на два пласта. Труба и *santo* — это как бы два «голоса», а там-там и фортепиано — ударно-колокольная звучность. Казалось бы, труба и кластеры рояля должны ощущаться чужеродными в этом молитвенном звучании, но они, напротив, «наполняют его глубиной и простором и вместе с нарастающими, как гонг, как колокол, ударами там-тама сливаются в тихой, святой поступи, над которой творит одинокую молитву контральто» [4, 13–14].

Нужно отметить, что солирующая труба как некий «знак» величайших и переломных моментов закрепляется в религиозном сознании христиан. Труба неоднократно упоминается в текстах Псалтыри, которые истолковывались как пророчества о пришествии Мессии. Так, включением в некоторые разделы реквиемов звучания солирующей

трубы композиторы-романтики старались возродить древнюю семантику инструмента и подчеркнуть ее религиозно-символическое значение в этом жанре. Тембр этого инструмента был связан с восхвалением имени Господа, в разделе «Hosanna in excelsis» или возвещал о явлении Господа в день Страшного Суда в разделе «Tuba mirum spargens sonum».

Уствольской близка подобная трактовка тембра трубы и это подтверждает особая направленность ее творчества 1970–1990-х годов: религиозные тексты задействованы композитором в названиях Композиций «Dona nobis pacem», «Dies irae», «Benedictus, qui venit»; тексты молитв используются в Третьей «Иисусе Мессия, спаси нас!», Четвертой «Молитва» и Пятой симфониях «Аминь». Да и сама Уствольская говорила о религиозной наполненности своего творчества: «Хотя мои произведения не религиозны в собственно литургическом смысле, они наполнены религиозным духом, и — как я это ощущаю — лучше всего звучали бы в помещении храма, без музыковедческих предисловий и анализов. В концертном зале, то есть в «светском» окружении звучат иначе...» (Из письма Уствольской к В. Суслину); «Мои работы, и это правда, лишены религиозности во «внешнем», богослужебном понимании, но они полны религиозного чувства и, по моему мнению, лучше всего прозвучали бы в церкви...» [1]. Однако сама автор уточняла, что ее «музыка духовна, но не религиозна».

В связи с этим нельзя не сказать о стереофонической стороне звучания произведений Уствольской. В Композициях № 2 и № 3 впервые на титульном листе партитур композитора появляются рисунки, указывающие посадку исполнителей на сцене. К Третьей, Четвертой и Пятой симфониям прилагаются чертежи, в которых представлены авторские пожелания расположения инструментов. Такое внимание к «стереоэффекту» говорит о стремлении Уствольской приблизиться к архетипу храмового пространства. «Пространность в расположении музыкантов по отношению к авансцене и слушателю рождает особое наполнение, стереофоничность музыкального поля композиций» [2, 128].

Медная группа в целом в произведениях Уствольской служит для создания самой разнообразной палитры образов. Для создания героических настроений в былинке для оркестра «Сон Степана Разина» композитор использует звучание мощных, пронзительных фанфар у меди. В симфонической поэме № 1 побочная партия, экспонировавшаяся у флейт, динамизируется у труб и тромбонов. Теперь она звучит по-новому — волевая, мужественная тема с характерными для нее активными интонациями: широким начальным мелодическим скачком

на квинту и ритмическим устремлением к опорным звукам. Кроме того, медные духовые принимают активное участие в создании образов ликования, как это происходит, например, в симфонической сюите. Восьмой раздел этого произведения носит танцевальный торжествующий характер, в нем звучат победные ритмоинтонации.

Выводы. Таким образом, можно говорить о том, что в целом тембровую драматургию инструментальных произведений Уствольской отличают:

- поиск композитором новых тембровых соединений, структурных решений, организации музыкальной ткани с целью передачи свойственной только ее стилю необычной образности;
- выстраивание композиции произведения средствами тембровой драматургии, которые выводят тембровый компонент партитуры на тематический уровень;
- отказ от традиционного состава симфонического оркестра в пользу использования небольших инструментальных групп;
- стремление к одночастности, сжатости, афористичности формы;
- монотематичность, обусловленная выработкой тематизма из интонационного зерна или комплекса мотивов;
- значительность артикуляции, штриховой техники, важных составляющих тембровой стороны произведений Уствольской. Стоит отметить, что сочинения, написанные после 1970-х годов, лишены исполнительской интерпретаторской свободы. Композитор жестко регламентирует ее посредством достаточно подробных указаний приемов исполнения;
- наличие богатой нюансировки, которая позволяет композитору добиться большого количества темброколеристических «градаций» в произведениях, создать своего рода «рельеф» внутри оркестровой ткани или ее отдельных пластов.

Кроме того, со всей очевидностью в инструментальном творчестве Уствольской прослеживается линия постоянного интереса композитора к духовой группе оркестра в целом и к звучанию отдельных ее инструментов в частности. Акцентирование тембров, именно духовых инструментов, может быть объяснено отождествлением голоса этих инструментов с голосом самой Уствольской, что наиболее точно отражает желание композитора высказаться в своих произведениях.

Следует отметить, что в противоположность деревянным духовым инструментам, все представители медных наделены способностью воспроизводить не только чрезвычайно последовательное *crescendo* и

diminuendo, но и давать сразу резкий, остро ударяемый звук с любым оттенком силы от *piano* до громоподобного *fortissimo* включительно. Данная способность «меди» родной для композиторской поэтики Уствольской прием. Композитор, как было отмечено выше, в каждом своем сочинении использует полярные сопоставления динамики и медная группа в этом отношении хорошее подспорье для Галины Ивановны. Использование сурдин на трубах, тромбонах и отчасти тубах эту область художественной выразительности делают еще более контрастной, что также не противоречит устремленному к крайним средствам стилю композитора.

Дискретность, характерная для тематизма Уствольской, также в определенной степени обусловила частоту использования именно медных духовых инструментов в ее творчестве. Поскольку облигатность не свойственна этой оркестровой группе, как и ее представителям (за редким исключением), как чужероден стилю Уствольской тематизм широкого дыхания.

Таким образом, характер применения медных духовых инструментов обусловлен особенностями стиливого почерка Уствольской. Для создания авторской интонационной сферы композитор находит необходимым применение нетрадиционных приемов игры на медных духовых инструментах, специфических способов звукоизвлечения, которые не связаны с их естественными особенностями. Характерным в применении тембров медных духовых стало использование крайних регистров — как верхнего, так и нижнего, с устойчивой тенденцией к расширению. Эти инструменты трактуются, прежде всего, как оркестровые в ранний период творчества с тенденцией к переходу к сольно-мелодической интерпретации в более поздних сочинениях.

Рост технической сложности, расширение границ рабочего диапазона, создание разнообразия динамических и тембральных оттенков привело к весомости (во всех смыслах этого слова), авторитетности медных духовых инструментов в творчестве Галины Уствольской. В процессе камернизации инструментальных составов произведений Уствольской феномен «ультратембровости» уступает место использованию единичных представителей медной группы. При этом рупорность, истовость взываний, характерная для тематизма Уствольской, сохраняется композитором не за счет утолщения тембрового компонента, а за счет использования особой артикуляции и штриховой техники. В связи с этим особо активное использование тембров трубы и тубы композитором становится характерной чертой инструментального стиля Уствольской.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Васильева Н. Творчество Галины Уствольской в аспекте «новой сакральности»: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Новгород, 2004. 159 с.
2. Гладкова О. Галина Уствольская. Музыка как наваждение. СПб.: Музыка, 1999. 168 с.
3. Макаров С. Трубы, била и колокола как сакральные музыкальные инструменты (к символическому истолкованию «трубного гласа» и «звона»). *Музыка колоколов*. СПб., 1999. С. 15–21.
4. Санин А. Галина Уствольская: слово сказано. *Советская музыка*. 1990. № 10. С. 10–15.
5. Тертерян Р. О роли тембра и тембровой драматургии в современной советской симфонии : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.03. М., 1986. 18 с.
6. Цытович В. О специфике тембрового мышления Белы Бартока : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.03. Л., 1973. 23 с.
7. Чередниченко Т. Музыкальный запас. 70-е. Портреты. Случаи. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 592 с.

REFERENCES

1. Vasilyeva N. (2004) Creativity Galina Ustvol'skaya in the aspect of the «new sacredness»: dis. Candidate of Art History: 17.00.02. Novgorod. [in Russian].
2. Gladkova O. (1999) Galina Ustvol'skaya. Music is like an obsession. St. Petersburg: Musica, [in Russian].
3. Makarov S. (1999) Pipes, beats and bells as sacred musical instruments (to symbolic interpretation of the «trumpet» and «ringing»). *Music bells*. SPb, P. 15–21. [in Russian].
4. Sanin A. (1990) Galina Ustvol'skaya: the word is said. *Soviet music*. № 10. P. 10–15. [in Russian].
5. Terteryan P. (1986) About the role of timbre and timbre dramaturgy in the modern Soviet symphony: the author's abstract. dis. for the competition uch. degree of cand. art studies: special. 17.00.03.. M. [in Russian].
6. Tsyto'vich V. (1973) About the specifics of timbre thinking of Bela Bartok: author's abstract. dis. for the competition uch. degree of cand. art studies: special. 17.00.03. L. [in Russian].
7. Cherednichenko T. (2002) Music stock. The 70th. Portraits. Cases. M.: Novoe Literatyrnoe Obozrenie, [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 22.03.2017

