

*О. Коенда  
(Луцьк)*

## **РИСИ СТИЛЮ ТВОРЧОСТІ М.РОСЛАВЦЯ**

Поняття стилю передбачає унікальну типологічну цілісність, в основу якої покладено систему організації художнього світу, що оперує “певною кількістю стійких, якісно визначених елементів” [3, 218]. Оскільки основним ціннісним показником авторського стилю, як твердить Г. Григор’єва [4, 204], є індивідуальність концепції, то одним із найважливіших завдань стильового аналізу має бути розкриття індивідуально-неповторного, що, проте, не існує окремо від загальнотипового.

Б. Асаф’єв визначав музику як мистецтво інтонованого смислу [1, 355]. Іншими словами, інтонаційність відображає якість неперервної, нерозчленованої мелосності музичного мислення, вона – унікально-неповторне перемагання заданості схеми. Інформативність інтонації передбачає існування “протоінтонаційності” (термін В. Медушевського) – первинної смислової комплексності, з якої народжується конкретна “музична фабула”. Результатом інтонаційного процесу стають типологічна

нормативність жанру і своєрідна нормативність твору. З поняттям інтонаційності тісно пов'язане поняття інтонаційної ідеї – звукового образу, що фіксує певний момент чуттєвого світосприйняття історичного часу. Твір, таким чином, постає унікальною композиційною єдністю типологічного й одного, жанр – узагальненням художньої виразності, доведенням її до характерної інтонаційної формули, а оволодіння комплексом “інтонаційних ідей” в процесі індивідуальної творчості – основою художньої самобутності та змістовності музичного мислення того чи іншого митця.

Дослідження будь-якого музичного явища з точки зору втілення інтонаційної ідеї, за твердженням О. Маркової [9], має включати в себе такі завдання, як визначення інтонаційної ідеї смислового стержня жанру, стилю; вироблення концептуальних уявлень про художній смисл музики та його відображення засобами інтонаційної системи; осмислення напрямів творчого шляху композитора в процесі його індивідуально-особистісних пошуків. Відповідна методика інтонаційно-драматургічного аналізу передбачає проведення конкретних операцій: 1) співвіднесення початку твору з композиційним цілим; 2) віднайдення кульмінаційної зони та порівняння її із завершенням твору; 3) простеження “шляху” проходження інтонаційної ідеї через “контрольні точки” тексту; 4) висновки. Аналіз власне індивідуального стилю здійснюється тоді у два етапи: 1) віднайдення авторського “стильового ядра” (шляхом вичленування стійкого інтонаційно-конструктивного інваріанту серед різноманітності його творчих виявлень) та його координація з декларованою ідеєю творчості; 2) співставлення зроблених узагальнень з “інтонаційною ідеєю часу”. Цей підхід покладений в основу нашої роботи.

М. Рославець – “романтичний антиромантик”. У такій іманентній властивості художньої творчості “Діалектика” (один із псевдонімів композитора) криється секрет творчих аберацій Рославця-модерніста. За словами Ю. Холопова, композитор, “...чутливо увібравши гени нової дійсності, виявився мутантом” [13, 11]. “Майстер” і “Поет” рівнозначно важливі іпостасі творчої індивідуальності митця, що не зливаються, а намагаються побороти одна одну. Так виникає рідкісний синтез “розуму та серця”, що забезпечує унікальність рославецького мистецтва інтелектуального гуманізму. “Романтична підсвідомість” композитора (романтизм – підсвідомий художній еталон митця) конфліктує з його “модерністською самосвідомістю”, утворюючи ситуацію непереборної синкретичної антиномічності. Сам конфлікт забезпечує унікальність творчого феномена “старомодного модерніста”. Очевидно, саме генетичний зв'язок Рославця з романтизмом інспірує таке асаф'євське самозаперечення. “Рославець був і залишився чужим модернізму” [2, 258], – писав дослідник, роблячи огляд історії російської музики межі століть. “Рославець – композитор крайніх модерністських тенденцій” [2, 328], – стверджував він там само, менше, ніж сто сторінок поспіль. Істина, на нашу думку, є в тому, що Рославець належить до митців перехідної доби. Саме це визначає й пояснює певну суперечливість його творчої постаті.

Раціональність М. Рославця відзначав ще Л. Сабанєєв. “У Рославця, – писав він, – його тектонізм, його математичність... наближають його до академістів. Це – оригінальний і небувалий тип новатора-академіста... Його цікавить не емоція сама по собі, а ...“організація емоцій”... Рославець – справжній майстер звуків, який любить своє уміння, як спеціаліст, робітник любить своє ремесло. Він не напише марно... жодної ноти... Все продумано й відпрацьовано до останньої межі” [12, 31]. Однак це лишень один бік справи. Раціональність Рославця, добре помітна в тексті, практично невлотима на слух, її вуалює романтично-афектована емоційність образів-настроїв композитора.

Найближчим попередником М. Рославця був О. Скрибін. Як визнавав М. Рославець, він певний час знаходився під сильним впливом творчої індивідуальності О. Скрибіна, однак не став його епігоном. Свідченням тому є відсутність у музиці Рославця властивої Скрибіну еротичної екстації, чуттєвості, екстатичності. Акценти змінюються корінним чином: дематеріалізація музичної матерії О. Скрибіна переходить у матеріалізацію музичної ідеї М. Рославця<sup>1</sup>. Різницю помітив ще М. Мясковський. “Відчувається, – писав він, – що не з тих основ впливає гармонія Рославця, що й скрибінська, ніби навіть не з принципу гармонічних призвуків, але, що в основі її лежить принцип, який проводиться з наполегливою, залізною логікою” [11, 543]. “В особі Рославця, – додавав він, – ми маємо постать видатну й самобутну... Якась особиста нота, спільний тон... свідчать про своєрідний душевний склад автора, оригінальність і неабияку силу його музичного мислення” [11, 543]. Разом з тим, дещо спільне між ними є: йдеться про властиве і Скрибіну, і Рославицю застосування драматургії медитативного типу. Категорія статички і в того, і в іншого покликана відтворювати ідейно-сміслову безмежність Абсолюту.

Один із дописувачів “Современной музики” зазначав, що Рославець “...різко відхиляється в бік як від торованих шляхів класичного канону, так і від найостанніших досягнень музичного модернізму” [6, 33]. Він писав: “Це не рахітичний “неокласицизм”, що мирно ссе двох маток – “вчора” і “сьогодні” – й намагається таким чином знайти “синтез минулого з теперішнім”. Це також не “варваризм” європейської музики, що описує фатальне коло від Дебюссі до негра. Це – міцна і стійка система нового звукоспоглядання і звукосприйняття, що виростає на ґрунті нового відчуття і сприйняття світу” [6, 35]. У творах Рославця, на його думку, “...відчувається повною мірою та свобода, впевненість, радість творчості, без яких жодна справжня майстерність немислима” [6, 36].

Окрім реліктів скрябінського походження, творчість Рославця містить ознаки впливу “поліфонічного конструктивізму” С. Танеева (головними дороговказами є культ фуґи та стрункість архітектоніки). На примат конструктивності у Рославця вказував і Б. Асаф’єв. “Дещо відокремлено завдяки своїй різкій спрямованості супроти тодішніх течій знаходилась творчість Рославця... Як показує 1-а скрипкова соната (1913), а потім і ряд інших творів, він чутливо і сміливо накреслив ще тоді проблему конструктивізму... Про його твори в той час треба було говорити, користуючись термінами, що стали тепер основоположними, як, наприклад, організаційний принцип, строго конструктивна система й суто ділова точність” [2, 258].

Визначальною ознакою стильової системи М. Рославця є ліризм – авторський відгук на романтизуючу тенденцією першої половини ХХ ст., “психологічний компенсатор” епохи. Композитор віддає перевагу непрямій подачі ліричного, що відображає специфіку поєднання рославецьких *ratio* та *emotio*. Граничність вияву ліричного, поєднуючись з трансцендентністю художнього змісту композитора, формує відтінок об’єктивності, притаманний ліризму митця. Цей відтінок (погляд збоку) – результат аналізу емоції.

Камерність властива Рославцю не тільки як жанровий показник, на що вказувала М. Лобанова, але і як риса, що постійно приваблювала композитора, “найбільш повно задовольняючи його потреби у відкритті нового і стабілізації знайденого” [7, 5]. Посилуючи суб’єктивність авторського висловлювання, камерність виконує роль засобу виявлення специфіки авторського феномену ліричного.

Основу музичного стилю М. Рославця складає колоритна, містично-таємнича гармонія, елементами якої виступають багатопверхові терцеві комплекси-співзвуччя. Мелодиці композитора властиве прагнення до нескінченності, вона належить до синтетичного типу, оскільки є органічним результатом процесу, в якому творення мелодичного контуру відбувається паралельно до розбудови гармонічного фундаменту. Фактура – багатшарова, розгалужена, мішаного типу. Їй властиві пишність, орнаментальність, але не декоративність. Поліфонія як авторський різновид “полімелодичного м’язового типу” [5, 95] фактури служить засобом динамічної еволюції художніх образів Рославця. Композитор часто звертається до імітаційних прийомів і форм, зокрема до фуґи. Визначальною рисою ритміки Рославця є частота вживаних поліритмічних поєднань, що складають “життєвий пульс” мистецтва композитора. Прийоми розвитку у Рославця (секвентність, варіантна повторність (за Ц. Когоутеком – *Entwickelndevariation*)), як і тип драматургії, властивий композитору, мають романтичне коріння, спираються на досягнення романтичного симфонізму. Гармонія – найсамобутніша складова стилю митця – не впливає на інші засоби виразності, в тому числі й на драматургію. Власне тому композитор не зміг подолати симптом перехідності – виявився “мутантом” (вірогідно, рославецька гармонія мала б інспірувати новий тип драматургії, скажімо, схожий на вебернівський). Широковживані інтонаційні проростання стверджують високий рівень моноінтонаційної техніки Рославця. Форма творів – чітка, конструктивна. В ній спостерігається синтез архітектонічної рівноваги з імпровізаційною поемністю музичного викладу (композитор віддає перевагу одночастинності, іноді з вкрапленням циклічності).

Творчість М. Рославця охоплює тривалий відрізок часу: 1907–1942 рр. Особливості еволюції стилю композитора дозволяють застосувати класичний тип періодизації при аналізі його творчості. Поділ на ранній (1907–19), зрілий (1920–29) та пізній (1930–42) періоди творчості здійснюється нами за наявності стійких спільних ознак жанрово-лексичного діапазону діяльності митця. Запропонована періодизація відповідає головним етапам життєдіяльності композитора.

Перший період творчості – час інтенсивних пошуків системи й становлення основних засад авторського стилю, що справедливо може бути означений як символістський. “Рівновага ейдосу й

образу, – писав О. Лосев, – повна їх тотожність, так що загальне є й універсальним, і одиничним; а часткове є й одиничним, й універсальним. Це символ” [8, 131]. Музичний символізм Рославця є результатом втілення закономірностей та принципів музичної риторики. Він проявляється на рівнях тематичному (формульність) і драматургічному (сюжетність), в останньому передбачаючи вторгнення риторики у драматургію романтичного типу (див. табл. 1).

Система художньо-семантичних утворень М. Рославця з точки зору використання прийомів риторики (на прикладі творів символістського періоду):

Таблиця 1.

Якість означуваного художньо-семантичного утворення (символу)	Окремі зразки апробації художньо-семантичних утворень	Складові елементи квазіриторичної формули
“Поривання”	Соната для фортепіано № 1: ГП ( <i>Allegro con impeto</i> ); Струнний квартет № 1: епізод (п. 10, <i>avec elan</i> ); Два твори: Квазіпрелюдія ( <i>avec elan</i> ); “Політ” ( <i>avec elan lumineux</i> ); “Маргаритки” ( <i>avec elan</i> )	1) висхідне спрямування мелодичного розвитку з переважанням поступового руху, “розкачування” на сусідніх тонах. 2) фігураційність арпеджіоподібної фактури з тенденцією до поступового ущільнення.
“Ніжність”	Соната для фортепіано № 1: епізод ( <i>Moderato, dolce, con Alcuna liezza</i> ); Струнний квартет № 1: ГП ( <i>Allegro grazioso (tres doux)</i> ); Два твори: Квазіпоема ( <i>avec douceur</i> ); Три етюди: № 1 ( <i>avec douceur</i> ).	1) балансуєчий тип мелодики (висотний рівень стабільний завдяки врівноваженості різнонаправлених стрибків) з частовживаними тритоновими зворотами; 2) квазісеквентність побудов; 3) прозорість ажурної фігураційності; 4) гармонія “pur”.
“Знемога”	Поема для скрипки і фортепіано ( <i>lent (avec langueur)</i> ); Три етюди: № 1 ( <i>avec langueur</i> ); Два твори: Квазіпрелюдія ( <i>lanquide</i> )	1) остінатність фігураційного фону (поліритмічного або тріольного руху); 2) балансуєчий тип мелодики (див. попередню стор.); 3) тонально-гармонічна нестійкість.
“Пристрасть”	Три твори для фортепіано: № 2 ( <i>con passione</i> )	1) масивність фактури; 2) “проголошування”, скандування гостропунктирних мотивів.
“Гнів”	Три твори для фортепіано: № 2 ( <i>adirato</i> )	1) масивність фактури; 2) “проголошування”, скандування гостропунктирних мотивів.
“Політ”	Три етюди для фортепіано: № 1 ( <i>Presto volando</i> )	1) висхідна секвентність фігураційного “двоголосся”.
“Спалах”	Три етюди для фортепіано: № 1 ( <i>comme des eclairs</i> )	1) <i>sf</i> акордів кластерного типу – “різкі двокрапки”.

Символічність тематизму абстрагує, інтелектуально охолоджує образи творів М. Рославця. Звідси ведуть відлік часткова схематизація музичного процесу, що проявляється “драматургією тем-персонажів”, кадровість, мозаїчність – як характерні прикмети втілення музичних ідей Рославця. Аналітичне дистанціювання від емоції, її стилізація – це те, що відрізняє символістську драматургію від романтичної. Характер авторських ремарок (*aile, avec elan, avec une soudaine langueur, foudroyant* і т. п.) служить зовнішньою вказівкою символічності музичного тексту. Деталізована термінологія, часто французькою, – ключ виявлення “асоціативної програмності” Рославця – уособлює характерні для символізму аналіз і контроль емоції. Зовнішньо мотиви-символи Рославця нагадують скрябінські (знемога, політ та ін.), проте, на відміну від останніх, в них відбувається послідовне внутрішнє розкладання на елементи. Мотив, фігурація, імпульс стають самостійними чинниками, образ-тема, як цілісність, втрачає домінуючу функцію.

У трактуванні Рославцем сонатності відчутною є регресивна тенденція: рух до розбіжності провідних художніх образів. Одночасно відбувається значне розбухання форми за рахунок інтенсивних внутрішньо-образних трансформацій (кожен наступний розділ – значно більший за попередній). Тяжіння до відкритої форми проявляється в розімкненості художнього цілого. Тісно пов'язаною з цим є гіпертрофія активності матеріалу розвиткових зон, що, вочевидь, також відноситься до романтичних рис стилю митця. Про аналогічні витoki свідчить також хвилеподібність розміщення кульмінаційних вершин, поданих у порядку зростання напруги.

Специфічним компонентом символістської драматургії М. Рославця став феномен “просторових комплексів”. Це – атематичні відрізки звукового матеріалу, що, створюючи враження об'ємності художнього цілого, з'являються, як правило, на межових ділянках форми. Як складові авторської риторичної системи, “просторові комплекси” Рославця виявляють конструктивність мислення митця.

Музичний конструктивізм М. Рославця склався як утворення множинного змісту. Його взаємокоригуючими складовими були нова речевість (*Neue Sachlichkeit*) австро-німецького походження, класицизований романтизм московської школи та футуризм з відтінком ужитково-прикладної музики (*Gebrauchsmusik*). “Раціоналістичний конструктивізм, – зазначав Л. Раабен, – панує у фортепіанних сонатах М. А. Рославця, що з 1912 р. розробляє власну систему композиційних засобів: “синтетичну” гармонію, “гармонієформи”, “ритмоформи” [10, 384]. Характерною рисою стилю Рославця цього періоду стала економна графічність письма. Пильний контроль музичного часу обернувся сконцентрованістю музичних подій, лаконічністю авторського висловлювання (частково ці властивості проявилися в рамках попереднього періоду творчості Рославця, де, підпорядковані символічному типу драматургії і, як наслідок, формульності мікротематизму, функціонували не як основні чинники музичного змісту, а як доповнюючі деталі). Пріоритетність пропорційності, симетрії в композиціях 1920-х тісно пов'язана з нетематичним абстрагуванням компонентів художньої форми, метою якого була об'єктивізація художнього образу. Обстоюючи принцип раціональної доцільності художньої концепції, композитор всебічно “техніцизував” процес подачі художнього образу: прийоми “інтервального структуралізму” (термін З. Гельман) виступили важливим засобом формотворення у панладових композиціях митця. Структуризуючу однорідність інтервально-акордових утворень спостерігаємо в Скрипковому концерті № 1 М. Рославця: інтерваліка стає впливово-організуючою силою (інтервальний структуралізм не суперечить ладо-тональній системності, виконуючи свою функцію паралельно до дії інших структуризуючих факторів).

Музичний конструктивізм Рославця проявився не тільки в побудові форми, але і в характері тематизму, з його тяжінням до раціоналізації письма. Конструктивність мислення композитора підкреслюють часто вживані атематичні побудови (тритонові остінатні мотиви, гамоподібні пасажі), тональна та структурна симетрія композицій. Деіндивідуалізовані мелодико-гармонічні утворення Рославця протиставляються гранично індивідуалізованому тематизму інших розділів форми (йдеться про гостроту зіставлення тематичних і нетематичних елементів форми в умовах вільного поліфонічного письма). Вплетена у конструктивність форми, мережа інтонаційних проростань, засвідчуючи високий рівень моноінтонаційної техніки Рославця, виявляє романтичне походження драматургічних принципів митця.

Конструктивізм позначився і на глибинному рівні формування тематизму композитора. Інтонаційно-тематичні первні (“інтонеми”) поділяються на три типи (див. табл. 2): інтенсивні (імпульсивно-збудливої функціональності), екстенсивні (заповільнено-згасаючої функціональності) та мішані (деіндивідуалізовано-нейтральної функціональності). Останні – найбільш конструктивістські, тому що найабстрактніші в художньому плані.

Типологія конструктивістських “інтонем” М. Рославця, здійснена на основі системного аналізу інтонаційно-тематичного змісту Концерту для скрипки з оркестром № 1:

Таблиця 2.

Типи "інтоном"	Інтенсивний: імпульсивно-збудливої функціональності	Екстенсивний: заповільнено-згасаючої функціональності	Мішаний: деіндивідуалізовано-нейтральної функціональності
Зразки показового використання "інтоном"	ГП in Fes (a tempo, 4 т. до ц. 4) I ч.; 1-й епізод (Tempo I Adagio) II ч.; ГП in C (4 т. до ц. 35) III ч.	ПП in H (Piu mosso, con moto) II ч.; ПП in B (4 т. до ц. 61) III ч.	Вступ in C (Allegretto grazioso) I ч.; ПП in G (Piu mosso (Allegretto grazioso) I ч.; Епізод (Poco meno mosso (grazioso e capriccioso) I ч.; ГП in Es (Adagio sostenuto) II ч.
Виразові засоби, що формують тип "інтоном".	1) переважаюча поліфонічність фактурного оформлення; 2) лавиноподібні пасажі; 3) квартові мотиви з семантикою гукання; 4) декламаційність мелосу; 5) нерегулярність метроритму; 6) рапсодичність розгортання матеріалу; 7) квазіавтентичні звороти; 8) густа сітка неакордових звуків; 9) інструментальна природа жанрових ознак.	1) сталість гомофону складу; 2) ламаний тип мелодичного рельєфу; 3) увага до "барви" гармоніє-тембрових сполук; 4) атрибути романтичного "орієнталізму": "прянощі" хроматичних підйомів і сповзань, звивистий малюнок поліфонічних сплетень; 5) вокальна природа жанровості.	1) лінеарність, "рядність" тематичного конструювання; 2) ланцюги тритонових утворень (подоби квазі-TD-органних пунктів); 3) пунталістичні мотиви вкраплення; 4) пантематичність музичного тексту (всі чинники інформативно-змістовні); 5) графічність ритмічних остінато; 6) уникання жанрової конкретності.

"Класицизований романтизм" М. Рославця втілює неокласичні тенденції в їх московському віддзеркаленні (класицизацію письма визначають тяжіння до непрограмової музики, камернізація виконавських складів, поліфонізація фактури). Синтезуючи романтичні та класицистські ознаки, М. Рославець звертався до жанрових моделей сольного концерту, симфонічної поеми, інструментальної сонати, струнного квартету. Використовувана ним поетизація художніх образів як невід'ємна властивість класицизованого романтизму вела до акцентуації їх внутрішньої роздвоєності, нестабільності. Стійкої пріоритетності, забезпечуючи високий рівень інформативної концентрації музичного тексту, набула всебічна поліфонізація фактури. Ретроспективно-класицизуючу функцію відігравали стилізації, алюзії, квазіцитати (мотив ВАСН у Струнному квартеті № 3 розпочав серію прийомів такого типу), що реалізувались як на рівні окремої теми, так і цілого твору (Альтова соната № 2). Цим композитор прокладав шлях полістилістиці.

Прояви рославецького футуризму були пов'язані зі створенням музики ужитково-прикладного значення (Gebrauchsmusik). Спрощувальні тенденції виявились в підкресленні контрастів діатоники та хроматики, гомофонії та поліфонії (у "справжній" творчості Рославця спостерігається постійне змішування цих факторів). Твори на зразок "Пісень 1905 року" чи "Декабристів" склали окрему частину "ретроспективної" спадщини митця. Це стилізації, в яких композиторська індивідуальність майже ховається за усталеними лексичними зворотами "дозволенних" класиків – М. Мусоргського, С. Рахманінова та ін. Відчутна спрощеність зближує ці твори з агітаційно-ужитковим жанром. Водночас, стверджувати виключно компромісний характер таких творів несправедливо, адже їх також можна розглядати в ракурсі вияву класицизуючих тенденцій.

У творчості М. Рославця 1930-х був здійснений поворот до академізму. Вона – свідчення трагічного зламу митця, lastgymosa й епітафія творчого шляху композитора, спроба пристосуватися й намагання зберегти внутрішній світ. Композитор, як і раніше, пише фахово, але тепер в його музиці відсутнє натхнення. Мало властива ранньому і зрілому Рославицю циклічність уповні проявляється саме тепер. Відмовляючись від власних знахідок, композитор користується загальнозживаними прийомами, звертається до мажоро-мінору, послуговується зворотами російської музики XIX ст., віддає перевагу лірико-епічному типу драматургії.

Оскільки тенденції романтизованого академізму чи “неореалізму” проявилися у творчості композитора ще у 1920-х (фінал Скрипкового концерту № 1, вокальні цикли), то на межі періодів різкого стильового зламу не спостерігається. Проте, якщо у 1920-х та чи інша стилізація передбачала лише приховування себе, то у 1930-х вона несла холод інерції. Незважаючи на це, у прелюдях для скрипки і фортепіано зустрічаємо ряд класичних алюзій (композитори: Й. С. Бах, Й. Гайдн, М. Мусоргський, О. Скрибін, Ф. Шопен, Й. Брамс, О. Бородин, Р. Шуман; жанри: вальс, баркарола, fuga, мазурка, етюд, коліскова, аріозо, програмна мініатюра). Перед нами наче “гробниця європейської музичної культури”, в якій (на відміну від стилізацій 1920-х, що, влітаючи в уртекст Рославця, засвідчують живий зв’язок епох) бачимо безпосереднє повернення в минуле як результат вимушеного відсторонення від сучасності. Разом з тим не позбавлена духовного аристократизму “нова простота” Рославця наочно демонструє непередбачливість стильових модуляцій мистецтва ХХ ст., кореспондуючи до відповідних тенденцій у творчості С. Прокоф’єва, С. Рахманінова, А. Лур’є та ін.

#### ПРИМІТКИ

<sup>1</sup> Згодом М. Рославець навіть критикував О. Скрибіна за схематизм.

<sup>2</sup> У М. Рославця музичний символізм виявляється більш послідовно, ніж у О. Скрибіна. В останнього він доволі “романтизований”.

<sup>3</sup> Перехід М. Рославця на позиції музичного конструктивізму відбувся в умовах плавної стильової еволюції, тому різке розмежування в творах перехідного періоду здійснити неможливо.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. *Асаф’єв Б.* Музыкальная форма как процесс: В 2 Кн. – М.: Музыка. Ленингр. отд., 1971. – Кн. 2. Интонация.
2. *Асаф’єв Б.* Русская музыка XIX и начала XX века. – Л.: Музыка, 1979.
3. *Борев Ю.* Эстетика. – 4-е изд. – М.: Изд. полит. литературы, 1988.
4. *Григорьева Г.* Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. – М.: Сов. композитор, 1989.
5. *Левая Т.* Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. – М.: Музыка, 1991.
6. *Л. Н. А.* Рославец // Современная музыка. – 1924. – № 3.
7. *Лобанова М.* Вступительная статья к изданию: Н. Рославец. Избранные камерные сочинения. – М.: Музыка, 1991.
8. *Лосев А.* Диалектика художественной формы // Лосев А. Форма – Стиль – Выражение. – М.: Мысль, 1995.
9. *Маркова Е.* Интонационность музыкального искусства. – К.: Музична Україна, 1990. – 183 с.
10. Музыка XX века. Очерки: В 5 ч. – Ч. 2, Кн. 3: 1917–1945. – М.: Музыка, 1980.
11. *Н. М. Николай* Рославец. Нотография // Музыка. – 1914. – № 197.
12. *Сабанев Л.* Русские композиторы. Николай Рославец // Парижский вестник. – 1926. – № 3.
13. *Холопов Ю. Н.* Рославец: волнующая страница русской музыки // Н. Рославец. Сочинения для фортепиано. – М.: Музыка, 1989.