

Валентина ХОЛОПОВА

**ПОНЯТИЕ «РУССКАЯ МУЗЫКА» И ВОПРОС ОБ
АДРЕСАТЕ МУЗЫКИ У СОВРЕМЕННЫХ РОССИЙСКИХ
КОМПОЗИТОРОВ.¹**

The title of article: The concept of "Russian music" and problem about the addressee of music from contemporary Russian composers.

Abstract

The article presents a generalization of the conceptions of contemporary Russian composers about the traits of Russian music today. For some musicians, such as Rodion Shchedrin, his ties with Russian music are obvious, whereas for others, such as Sophia Gubaidulina, they are in question. Victor Ekimovsky asserts that he has never written "Russian music" specially. Yuri Vorontsov supposes that life itself in Russia brings the Russian national element into music and other art forms. Many composers concur with each other that Russian music is characterized by philosophical moods, reflecting on the profound questions of existence, broad strokes and the attitude itself towards art as towards a mission or religious service. These features and values of Russian music are especially perceived by composers who live and write music outside of Russia.

Keywords: *composer, music, modernity, musical content, contemporary musicology.*

¹ Предлагаемый текст представляет собой два фрагмента работы автора, написанной в рамках Международного российско-белорусского проекта «Феномен академической музыки: сущность и современное состояние (на материале российского и белорусского композиторского творчества последней трети 20- начала 21 вв.». Финансово поддержан Российским Гуманитарным Научным Фондом, проект №11-24-01003a/Bel.

Valentina Kholopova - D.A., Professor, Chairwoman of Division for Musicologists' Interdisciplinary Majors of Moscow Conservatory, Honored Art Worker of Russia, Honored Science and Education Worker, Awardee of Russia's Government, The Knight of Order of Friendship, The academician of the Russian Academy of natural Sciences.

Понятие «русская музыка» у российских композиторов

Вопрос о принадлежности к русской музыке вставал, вероятно, перед всеми российскими композиторами, и не для всех он был легким для решения. Конечно, для Щедрина, так широко использовавшего русский музыкальный материал, не было никаких сомнений в его национальной почвенности. Но если обратиться к «московской тройке», то Губайдулина сама не может найти ответа – в чем ее музыка русская. Для Шнитке сложнейшим был вопрос вообще о его национальности – немец, еврей, русский? Эдисон Денисов русское признавал как один из истоков его музыки – благодаря фольклорным поездкам и примеру раннего Стравинского. Вопрос о русскости мгновенно обострялся, когда композиторы попадали жить за границей. Левый радикал Александр Рабинович, оказавшись во Франции, с удивлением ощутил себя там русским композитором. Таково же свидетельство Шнитке (1994): «Уехав в Германию, я больше почувствовал себя композитором из России, чем это было в России. Я все-таки композитор оттуда, живущий здесь. А раньше мне казалось, что я живу как бы вне определенной среды» [14,12]. И почти все признавали, что культура, среди которой они выросли и воспитались, включая русский язык, непременно оказывала свое влияние на музыкальное творчество. Екимовский: «Я практически не писал «русской» музыки, но, конечно, полностью абстрагироваться от своей культуры трудно, хотя, наверно, и возможно» [4,202]. Воронцов: «Хоть душой и сердцем я за Европу, но так как нахожусь здесь и токи этой жизни надо слушать, то, в принципе, национальный элемент неизменно присутствует. Другое дело, как его удастся выразить» [4,216]. Шнитке добавил сюда и язык религии: «По языку молитвы, языку восприятия принадлежу не к немецкому миру. Я принадлежу к русскому миру. Для меня вся духовная сторона жизни охвачена русским языком» [1,41].

Если для самых европейски ориентированных российских композиторов русское начало было неременным, то для прямо нацеленных на русские культурные основы оно в названный период только усилилось, а для живущих за границей становилось духовной пищей творчества. Родион Щедрин, поселившийся в Германии, и Александр Раскатов, закрепившийся во Франции, стали так привержены русской тематике и русским истокам, как этого не было в такой же мере в СССР. Николай Корндорф именно в Канаде осознал,

что составляет русское в нем и тем самым сформулировал важные особенности русской музыки.

Приведем слова Корндорфа: «Я принадлежу к тому направлению в русской музыке, которое, независимо от композиторского стиля, обычно обращается к очень серьезным проблемам: философским, религиозным, моральным, проблемам духовной жизни личности, ее взаимоотношениям с окружающим миром, проблемам красоты и ее соотношений с реальностью, так же как проблемам благородства и значимости, применимым к человеческой жизни и к искусству, и отношениям между духовным и бездуховным. Все это означает, что большинство из моих сочинений было написано не для удовольствия, и они ни в коей мере не могут быть классифицированы как развлекательные. Я, как только возможно, стремлюсь добиться того, чтобы каждое из моих сочинений заключало в себе послание к каждому слушателю, и чтобы моя музыка никого не оставляла равнодушными, а вызывала эмоциональный отклик. Я даже принимаю, что иногда моя музыка вызывает негативные эмоции – только не безразличие» [5,53]. О том же говорит Воронцов, сравнивая эти свойства русской музыки с нынешними западными вкусами: «Наше – глубина осмысления процессов, философичность какая-то, широкий мазок, обязательное затрагивание глубинных вопросов бытия, смысла жизни - что постоянно вызывает снисходительно-юмористическое отношение Запада. Но мы – такие. Это – реально наше, и наверное мы этим интересны» [2,209]. Даже среди композиторов совсем молодого российского поколения встречаются суждения, не отделяющие «русского» от «философского». Например, таков взгляд 30-летнего Кузьмы Бодрова (2010), который, к тому же, стоит на том витке исторической спирали, с которого ему видится стирание национальных различий в культуре, благодаря глобализации: «Как немецкой музыке – от Бетховена до Лахенмана - свойственно бесконечное совершенствование формы, так и для русской музыки характерна обостренная эмоциональность и потребность в философских обобщениях. Несмотря на то, что национальных школ как таковых сегодня не существует, я считаю себя русским композитором» [10,14]/

Для лучшей русской музыки характерна чрезвычайная серьезность в отношении к своему композиторскому назначению - как к миссии, как к государственной деятельности, как к религиозному служению. Томас Майер следующим образом писал о личности и музыке Галины Уствольской: «...Но, прежде всего это сознание своей высоко миссии, которое чувствуется сквозь все звуки. Галина Уствольская создает свою музыку с серьезностью, свойственной религии» [3,74]. Ольга Гладкова так объясняет частое прибегание Уствольской к религиозным названиям, несмотря на их нерелигиозность по

сути: «Рядом с истовым словом композитора любой поэтический текст казался бы приземленным и внешним, и только молитва сопоставима с музыкой сильнейшей энергетикой и максимальной духовной обнаженностью» [3,12]. Что же касается такого композитора, как Губайдулина, то для нее религиозно-духовное начало имеет фундаментальное значение для внутреннего наполнения творчества.

Роман Леденев подчеркивает очевидное свойство русской музыки (к сожалению, сильно девальвированное в советской идеологии искусства) – его содержательность: «Русскую музыку – и классическую, и бывшую советскую – всегда отличала высокая *содержательность*, а не игра языка» [6,21]. София Губайдулина (в 2008 году) даже защищает ту позицию содержательности в музыке, которую она связывает с «программностью», идущей от 19 века. Говорит о том, что по сравнению с «абсолютной» музыкой программная вовсе не ущербная и не второсортная. Своего рода «программность» усматривает и в самых «абсолютных» фугах Баха (до чего уже докопались музыковеды) и сонатах Бетховена. Если поставить вопрос о типе содержательности музыки самой Губайдулиной, то, помимо отмеченной высокой религиозно-духовной тематики, можно прийти к выводу о продолжении ею принципов характерного русского *реализма*. Проявляется этот реализм в таком изобретательстве в сфере звука, когда он приносит живое подобие реальных явлений, – стон, плач, смех, скрежет, завывание ветра и т.д.

В современной теории музыкального содержания выработано понятие трех сторон содержания: эмоциональная, изобразительная, символическая [13,]. На новейшем этапе оно может выступать в качестве одного из критериев русского музыкального мышления. Например, в музыке Сергея Слонимского, Бориса Тищенко, Романа Леденева, Родиона Щедрина, Софии Губайдулиной, Дмитрия Смирнова, Александра Раскатова, Владимира Тарнопольского все три стороны присутствуют, причем, эмоции преобладают миметические, а, к примеру, у Пьера Булеза или в инструментальных сочинениях Янниса Ксенакиса отсутствует изобразительная сторона, а эмоции преобладают энергетические [11].

Наиболее непосредственно и очевидно русское начало предстает при использовании национального фольклора и других характерных знаков русской культуры. Главная современная композиторская фигура с такими атрибутами – Родион Щедрин. Он, действительно, всю жизнь писал и пишет «русскую музыку». Обращаясь к русской народно-бытовой культуре, композитор значительно расширил ее жанровый состав по сравнению с богатой традицией русской классической музыки. Он использовал: частушку, плач плакальщицы, хороводы, знаменный распев, цыганское пение, пастушьи наигрыши,

гусельные переборы, молитвы, церковное пение, колокола, бубенцы, ложки, имитацию балалайки, музыку российских цирков, канты, «Многая лета», «Очи черные», советские песни и т.д. Часть художественного мира Щедрина составляет великая русская литература - он сочинял на тексты Пушкина, Гоголя, Толстого, Чехова, Лескова, Ершова. Для его творчества важен подлинный русский литературный язык, а не перевод.

Александр Раскатов, оказавшись во Франции в среде последователей Пьера Булеза и не захотев, по его выражению, «стать маленьким булезиком», все больше укреплялся в мысли о необходимости сохранять русскую почвенность. Его манит и русский фольклор, и область русской духовной музыки. Как мы отмечали, он стал писать даже для Ансамбля Дмитрия Покровского, с введением «открытой» манеры пения: на большой цикл календарных русских народных песен создал «Голоса замерзшей земли» (2001, взял только слова, без напевов). Из духовной области создал «Воспевание» (1998) с частями «Херувимская песнь», «Молитва Господня» («Отче наш»), «Свете тихий» и др., сочинение под названием «Обиход» на старославянские литургические тексты из «Требника» (2003). Вершиной творчества Раскатова стала опера «Собачье сердце» по повести Михаила Булгакова. Музыка ее пропитана яркими музыкальными аллюзиями на советский послереволюционный быт, наделена сильными эмоциями, изобразительными и символическими моментами, - она глубоко русская со всех точек зрения.

Представления о русском начале в российской музыке разбираемого периода в принципиально важной мере пополнились благодаря широкому обращению к православным религиозным жанрам, и крупным – Всенощное бдение, Божественная литургия, - и малым - кондак, тропарь, «Причастны», «Со святыми упокой», «Трисвятое» и т.д.

Но наряду с сильной «центростремительной» русской тенденцией проявилась и противоположная, «центробежная», та, о которой говорил Достоевский в знаменитой речи на открытии памятника Пушкину, - «всемирная отзывчивость» русской культуры. Во-первых, это развитие основ культуры многочисленных народов и народностей, входящих в Россию, - татарской, башкирской, бурятской, чувашской, дагестанской, тувинской и др. Во-вторых, это интерес к народам всего мира. Если взять географию культур мира одного лишь Сергея Слонимского, то мы найдем там тематику, помимо русской, - персидскую, древнешумерскую, древнегреческую, английскую, французскую, американскую, еврейскую, корейскую, армянскую, чеченскую.

Наконец, для более точного понимания «нашего» в мировой культуре надо представить себе то, что не является характерно «нашим». Глубокую мысль об этом

высказывает Юрий Воронцов, композитор достаточно левого направления в российской музыке рубежа 20-21 веков. Он думает о далекости корней авангарда от традиций русской и российской музыки и о неестественности попыток молодых композиторов – в силу их среды и воспитания – сразу прыгнуть в эстетику, где красота ушла в конструкцию и исчезла душевность. «В нашей стране практически нет потребителей такой музыки. Поэтому часто новации наших композиторов зависают в пространстве где-то на пути в Дармштадт, что вообще не имеет смысла. /.../Я все-таки верю, что окружающая человека среда очень сильно влияет на то, как он развивается, каким он становится. Поэтому ни один наш суперталантливый парень не перешибет какого-нибудь мальчика из-под Дармштадта, который с пеленок дышит воздухом этих фестивалей: ведь наши берут *всё уже готовое*, поэтому *не чувствуют генезиса* всех этих явлений» /разрядка моя. - В.Х./ [2,209]. И далее Воронцов говорит о «нашем» - как склонном к философичности, затрагиванию глубинных вопросы бытия и смысла жизни (см. высказывание, приведенное выше).

Вопрос об адресате музыки

Неодинаковым для разных композиторов оказался вопрос об *адресате* музыки – элитарном или массовом. Виктор Екимовский определенно заявляет – в Союзе композиторов, по радио, - что его произведения предназначены для элитарной аудитории, которая существует в мире, и в России также, и которая всегда должна существовать. Исследователи творчества Галины Уствольской, доходя до антитезы «массовое – элитарное», видят большое достоинство этого композитора в уходе от всякой массовости. Ольга Гладкова пишет: «Уствольская – одна из немногих композиторов, осмеливающихся писать подчеркнуто элитарную музыку в условиях процветания эстрадного музицирования самого низкого пошиба и массовой поп-культуры» [3,111]. Для эстетики Уствольской даже смешение академического и «легкого» жанров у Шостаковича и полистилистика у Шнитке казались неприемлемыми. Сергей Слонимский считает, что у серьезной и легкой музыки вообще существуют разные «поля» в культуре: «Серьезная музыка никогда не старалась конкурировать с легкой, в том числе с точки зрения ее массовости, а пыталась найти свою, более углубленную область существования» [8,228].

С другой стороны, Родион Щедрин во все периоды творческой эволюции считал необходимым свое творчество адресовать широкой аудитории. «Мы пишем для людей – такова не только эстетическая, но и этическая суть творчества» - говорил он в 1986 году [16,22]. И в конце века считал так же: «И все-таки помню, что пишу-то для слушателей. Не хочу рвать с ними, не хочу уходить, чтоб не заблудиться; стараюсь быть на той ветви

культуры, которая не оторвалась от самого дерева. Можно произнести, как девиз: большое искусство должно иметь большую аудиторию, музыка должна всегда оставаться музыкой» [12,14]. Важно, что и такой композитор, как Юрий Воронцов, который никогда не вводил в свои произведения частушек или чего-либо подобного, всячески избегал традиционных музыкальных средств, тем не менее считает, что ситуация «композитор для композитора» - подобие монашеского ордена, замкнутого на своих истинах. Его мечта - чтобы и простой любитель музыки получил художественные впечатления от его музыки.

Размышления многих ныне здравствующих композиторов об адресе создаваемых произведений снова подводят их к размышлениям о том, что же есть музыка и какую роль она играет в обществе. Владимир Мартынов приходит к мысли о необходимости расширения самого понятия музыки за пределы только академического искусства. В интервью с Анной Амраховой он высказывается следующим образом: «Сегодня вообще непонятно: что такое музыка? Это было понятно, когда меня учили, сейчас – нет. Возьмем премию Грэмми. Там масса номинаций. Классическая музыка – где-то на 93-м или 95 –м месте. Современное музыковедение присваивает себе право считать, что музыка начинается с этой 95-й позиции. А что до этого? Необходимо расширить понятие того, что является музыкой» [7,165]. И по поводу кумиров общества рассуждает «...Последним композитором, которого несли на руках, был И.Стравинский. Кого сейчас понесут на руках?» [7,164].

Ираида Юсупова думает о том, что новейшей музыке нужна другая среда – это и специфические кинофильмы, где музыкантов дополняют художники (она сама участвует в таких работах), и привлечение электроники, с новыми шумами, и использование электрических инструментов (она играет на терменвоксе). А место демонстрации такой культуры – не только в концертных залах, а в художественных галереях, клубах, подвалах, словом, в обстановке андерграунда, – и там музыка жива.

При этом вопрос, который волнует Юсупову, - не уйдет ли музыка только в приятный фон жизни? В противном случае – какова ее задача? Об этом она пишет в комментарии к своему сочинению - «Прекрасные континуумы в прекрасных амбиентах». Композитор как раз вводит понятие амбиента, фона, и констатирует перепроизводство культуры. «Сегодняшняя ситуация в искусстве вообще и в музыке в частности – неисчерпаемые возможности сохранения звучащей материи и кризис культурного перепроизводства - заставляет меня то и дело задумываться о том, чем же для нас является музыка сегодня – частью амбиента, приятным фоном повседневности или же чем-то еще? Возможно, частью нашего существования? Жива ли она или стала музейным экспонатом?

Сегодня так много звучащей музыки вокруг нас. Одна и та же музыка может быть как ambientом, так и самой важной вещью на свете. Равно как и ambient может в один прекрасный момент оказаться для кого-то музыкой – живой и настоящей. Это зависит от стольких совпадений!» (Юсупова Ю. Предисловие к нотам «Прекрасные континуумы в прекрасных ambientах»).

Виктор Екимовский, видя перед собой опыт совершенно нетрадиционной записи музыки (также виртуальной) - книга фотографий дирижера («Conductor» Милимира Драшковича), графика движений дирижера (его собственное «Balletto»), только одни паузы («Metamusica» Сергея Загния), только рисунок взмахов дирижера (в Симфонии «Слышу... Умолкло...» Губайдулиной), компьютерные смайлы (их предлагает Ярослав Судзиловский), вообще отсутствие записи отсутствующей музыки (4'33'' Кейджа), приходит к самому крайнему, аструктурному, выводу о музыке: «В моем понимании, любая композиторская акция, связанная с какой-то музыкальной идеей, - всегда музыка» [4,203]. Но это уже – логика американского кейджеанского изобретательства, внедрившаяся в новейшее российское музыкальное творчество.

Помимо адресата в пространстве социума, существует и адресат во времени. Сколько лет, десятилетий, столетий, может быть, тысячелетий *проживет музыка*, которая сейчас пишется? Думается, вопрос этот внутренне все время существует, но редко обсуждается вслух.

В 20 веке Альфред Шнитке, например, в самый разгар собственных успехов мог сказать: «Успех преходящ». Он размышлял о соотношении наиболее знаменитого в свое время и сейчас. Нашел сведение, что лет сто пятьдесят назад самым исполняемым был композитор Спонтини: «Спонтини – кто-либо знает о нем что-нибудь? Главное – это все-таки что-то другое. И я пока молюсь о том, чтобы это другое оставалось главным» [14,12].

Для Родиона Щедрина нетленное, «нетленка» - мучительная, постоянная мысль. Возможно, она подвигает его на то, чтобы использовать музыкальные средства не крайние, а «центральные», хорошо проверенные временем. И некоторые его произведения уже более полувека успешно живут на эстраде.

Суждения Эдисона Денисова по поводу будущего своего творчества неоднозначны. Он предполагает, что есть у него «вневременные» произведения. Но судить об этом самому автору бессмысленно – попросту это зависит от уровня сочинений. У него есть опусы «на случай» - вряд ли они будут долго играть. А есть такие, как будто «жить дальше не сможешь, если эти сочинения не напишешь» (опера «Пена дней», балет «Исповедь»,

Скрипичный концерт). К ним шла многолетняя психологическая подготовка, и они «имеют в себе что-то, что должно им позволить жить достаточно долго» [15,129-130].

Сергей Слонимский на исторический «самотек» смотрит пессимистично: «Будут ли они /его сочинения.- В.Х./ жить? Едва ли». Такая категоричность кажется необоснованной. А он ставит вопрос в моральной плоскости. Продолжить жизнь его творчества – факт биографии его учеников и коллег: «Жизнями живущих продолжить ушедшую жизнь, а собственной жизнью продолжить ушедшие жизни» [9,126-127].

Удивительно или нет, но не все нынешние авторы терзаемы мыслью о нетленности их созданий: «не думаю, чтобы моя музыка жила в будущем», - легко сказал один российский композитор на встрече со слушателями.

Конечно, история отберет наиболее яркое и совершенное. Оно будет проверено и выбором исполнителей и успехом у слушателей. Но всегда ли отбор станет справедливым? Думается, Слонимский прав, говоря о моральной обязанности пришедших перед ушедшими...

Литература

1.Беседы с Альфредом Шнитке /Сост. А.В.Ивашкин. М.,РИК «Культура»,19094. 304 с. [Besedy s Al'fredom Shnitke /Sost. A.V.Ivashkin. M.,RIK «Kul'tura»,19094. 304 s.]

2.Воронцов Ю. О педагогике и педагогах, музыке и музыкантах и о самом лучшем, что есть в человеке //А.Амрахова. Современная музыкальная культура. Поиск смысла. Избранные интервью о музыке и музыкантах. М., Композитор, 2009, С.192-296. [Voroncov Ju. O pedagogike i pedagogah, muzyke i muzykantah i o samom luchshem, chto est' v cheloveke //A.Amrahova. Sovremennaja muzykal'naja kul'tura. Poisk smysla. Izbrannye interv'ju o muzyke i muzykantah. M., Kompozitor, 2009, S.192-296.]

3.Гладкова О. Галина Уствольская – музыка как наваждение. СПб., Музыка, 2010. 168 с. [Gladkova O. Galina Ustvol'skaja – muzyka kak navazhdenie. SPb., Muzyka, 2010. 168 s.]

4.Екимовский В.А. Метаморфозы стиля //А.Амрахова. Современная музыкальная культура. М., Композитор, 2009. С.192-206. [Ekimovskij V.A. Metamorfozy stilja //A.Amrahova. Sovremennaja muzykal'naja kul'tura. M., Kompozitor, 2009. S.192-206.]

5.Корндорф Н. Я безусловно ощущаю себя русским композитором //Муз. академия. 2002. №2. С.53-72. [Korndorf N. Ja bezuslovno oshhushhaju sebja russkim kompozitorom //Muz. akademija. 2002. №2. S.53-72.]

6.Леденев Р. Искусство не может не касаться больших тем. Беседа с О.Бугровой //Муз. академия. 1997. №2. С.19-23. [Ledenev R. Iskusstvo ne mozhet ne kasat'sja bol'shih tem. Beseda s O.Bugrovoj //Muz. akademija. 1997. №2. S.19-23.]

7. Мартынов В.И. О музыкальном смысле, содержании и – немного – о конце времени композиторов //А.Амрахова. Современная музыкальная культура. М., Композитор, 2009. С.159-165. [Martynov V.I. O muzykal'nom smysle, sodержanii i – nemnogo – o konce vremeni kompozitorov //A.Amrahova. Sovremennaja muzykal'naja kul'tura. M., Kompozitor, 2009. S.159-165.]

8. Нестьева М. Сергей Слонимский и Альфред Шнитке: взгляд из предыдущего десятилетия //Вольные мысли. К юбилею Сергея Слонимского. СПб., Композитор, 2003. С.215-232. [Nest'eva M. Sergej Slonimskij i Al'fred Shnitke: vzgljad iz predydushhego desjatiletija //Vol'nye mysli. K jubileju Sergeja Slonimskogo. SPb., Kompozitor, 2003. S.215-232.]

9. Слонимский С. Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе. СПб., Композитор, 2000. 152 с. [Slonimskij S. Burleski, jelegii, difiramby v prezrennoj proze. SPb., Kompozitor, 2000. 152 s.]

10. Фадеева Д. Кузьма Бодров //Молодые российские композиторы. /Ред.-сост. Я.Тимофеев, Е.Мусаелян. М., Композитор, 2010. С.13-17. [Fadeeva D. Kuz'ma Bodrov //Molodye rossijskie kompozitory. /Red.-sost. Ja.Timofeev, E.Musaeljan. M., Kompozitor, 2010. S.13-17.]

11. Холопова В.Н. Музыкальные эмоции. М., 2010. 348 с. [Holopova V.N. Muzykal'nye jemocii. M., 2010. 348 s.]

12. Холопова В. Неизвестный Щедрин //Муз. академия. 1998. №2. С.9-15. [Holopova V. Neizvestnyj Shhedrin //Muz. akademija. 1998. №2. S.9-15.]

13. Холопова В.Н. Три стороны музыкального содержания //Музыкальное содержание: наука и педагогика. М.-Уфа, РИЦ УГИИ, 2002. С.55-76. [Holopova V.N. Tri storony muzykal'nogo sodержanija //Muzykal'noe sodержanie: nauka i pedagogika. M.-Ufa, RIC UGII, 2002. S.55-76.]

14. Шнитке А. Музыка в присутствии ветра. Интервью с С.Масловым //Комсомольская правда. 04.02.1994. С.12. [Shnitke A. Muzyka v prisutstvii vetra. Interv'ju s S.Maslovym //Komsomol'skaja pravda. 04.02.1994. S.12.]

15. Шульгин Д.И. Признание Эдисона Денисова. По материалам бесед. М., Композитор, 2004. 430 с. [Shul'gin D.I. Priznanie Jedisona Denisova. Po materialam besed. M., Kompozitor, 2004. 430 s.]

16. Щедрин Р. Осознать меру своей ответственности //Сов. музыка. 1986. №7. С. 21-24. [Shhedrin R. Osoznat' meru svoej otvetstvennosti //Sov. muzyka. 1986. №7. S. 21-24.]

Материалы Международной научно-практической конференции «Белорусское композиторское творчество в современном мире». Минск, 30.11-02.12.2011.

Публикация: журнал «Вестник Белорусской государственной академии музыки». 2012. №21.