

АКАДЕМИЧЕСКАЯ МУЗЫКА В НЕПРИВЫЧНЫХ УСЛОВИЯХ
(СИСТЕМАТИКА КОНЦЕРТНЫХ ФОРМ)

Yu. Verevkina

CLASSICAL MUSIC IN UNUSUAL CONDITIONS
(SYSTEMATICS CONCERT FORMS)

Музыкально-исполнительская практика последних десятилетий свидетельствует о том, что понятие «концерт» требует переосмысления. Формы преподнесения музыкальной классики все настойчивей демонстрируют сочетание признаков академической и неакадемической традиций. В такой ситуации произведения великих мастеров попадают в новую среду, наделяются новыми качествами и образуют новые формы восприятия. В данной статье приведена попытка систематизировать наиболее яркие явления современной концертной практики.

Ключевые слова: концерт, шоу, хэппенинг, перформанс, произведение, исполнение, восприятие.

Musical performance practice of recent decades suggests that the concept of «concert» requires rethinking. The forms of presenting classical music all the more insistent demonstrate a combination of academic and non-academic attributes tradition. In this situation, the works of great masters fall into a new environment, endowed with new qualities and new forms of perception. This article is an attempt to systematize the most striking phenomena of contemporary concert practice.

Key words: Concert, Show, happening, performance, masterpiece, execution, perception.

Условия бытования академической музыки в ситуации постмодернизма претерпели значительные перемены, обозначив тенденцию к облегчению музыкального содержания, тяготение к развлекательно-му функционированию, обытовлению. В современной художественной практике складывается новая концертная традиция, находящаяся на стыке разнородных способов музицирования. В. Сыров определяет ситуацию, «где стирается барьер между элитарным и массовым... позволяя человеку вновь обрести целостность и полноту бытия», термином «middle culture» [9, 288]. Данное определение охватывает обширную область художественных явлений, находящихся между академическим и неакадемическим искусством.

Сосредоточимся, однако, на некоторых современных способах преподнесения музыкальной классики.

Для рассмотрения этого аспекта необходимо уточнить понятия концертной и бытовой формы представления музыки. Понятие «бытовая» форма, по утверждению К. Зенкина, обретает содержание лишь при существовании ситуации концерта «в специально предназначенных для этого залах» [6, 45]. А. Сохор, подразделяя музыку на «преподносимую» и «бытовую» (обиходную), исходит из условий исполнения и восприятия. В первом случае обстановка пред-

полагает отделение слушателей друг от друга концертной эстрадой или театральной рампой; во втором – исполнение слито с восприятием (см.: [10, 15]).

В наши дни, по мнению Е. Дукова, концерт стал формой существования любого явления окружающей действительности. Он может иметь вид непосредственного акустического контакта исполнителей и аудитории, но может и мистифицировать его, например, при выступлении под фонограмму. Он может быть аудиовизуальным, рассчитанным одновременно на зрительное и слуховое восприятие, и исключительно аудиальным, адресованным только слуху, как «концерт диска». Концертом называют самые далекие от традиционного понимания явления. Например, автошоу с виртуозными трюками водителей-асов, выступление изобретателей и т. д. [4, 5–11]. Серединная культура ломает стереотипные представления о формах бытования классического наследия. Музыка, предназначенная для исполнения в академических условиях, зачастую переносится в совершенно неожиданные места и преподносится самыми непривычными способами.

Систематика концертных форм «middle culture» – неизученная музыковедческая проблема. В связи с разнообразием форм концертного представления академической музыки, наметившихся во второй половине XX века и

находящихся в развитии до сих пор, можно говорить об общей тенденции индивидуализации концерта. Источником индивидуализации могут стать любые новации в области преподнесения музыки. Если академический концерт представлял собой некую схематизированную, по крайней мере, предсказуемую структуру, то в условиях «middle culture» концерт зависит от гораздо большего числа индивидуально избираемых исполнителем характеристик.

Предлагаемая систематика концертных форм учитывает следующие факторы: 1) внешний облик исполнителя, 2) место проведения концерта, 3) состав исполнителей, 4) принцип построения концертной программы, 5) способы театрализации музыкального выступления, 6) применяемые технические средства.

Естественно, что разные признаки могут смешиваться в каждом конкретном случае. Многочисленные разновидности концертных форм рождаются на основе индивидуального комбинирования потенциальных изменений, отраженных в предложенной классификации. Рассмотрим подробнее типы концертов, обращая внимание на те изменения, которые привносит каждая из выделенных форм в традиционный концертный ритуал.

1. В аспекте внешнего облика исполнителя можно выделить две подгруппы концертов: с неакадемической манерой поведения артиста и неакадемическим внешним видом музыкантов. В первом случае исполнители (среди них А. Нетребко, Э. Шротт, Б. Макферрин) «примеряют» раскованный стиль звезд массовой культуры, демонстрируя заигрывание с публикой, стремление установить прямой контакт с залом, вызвать непосредственную реакцию. В таких условиях в исполняемое академическое произведение закладывается игровое начало. Значение имеет не только слышимое, но и происходящее на сцене. Например, А. Нетребко во время исполнения арии Джудитты из одноименной оперетты Легара бросала в зал цветы, предварительно поцеловав их, а Э. Шротт, исполняя арию Дулькамаре из оперы «Любовный напиток», ходил по сцене с бутылкой водки, которую потом отправил в зрительный зал – в виде лота импровизированного аукциона. Подобная манера поведения артистов создает раскрепощенную обстановку и приближает зрителя к музыкальному процессу. Теряется присущая для академической традиции дистанция между происходящим на сцене и зрительским залом.

Во втором случае внешний вид исполнителя, противоречащий традиционному строгому облику, может не только оживить музыкальный ритуал, но и стать частью содержания произ-

ведения. Например, флейтист Дж. Стивин, исполняя Менуэт и Скерцо И. С. Баха из оркестровой сюиты № 2, выходя на сцену в кепке и цветастой бабочке, настраивает зрителя на переход к джазовым импровизациям. В Венском Штраус-оркестре под руководством П. Гута при исполнении Вальса «На прекрасном голубом Дунае» женщины надевают пышные красные, синие платья и выглядят, словно дамы на праздничном балу. Музыканты из «MozART GROPE» меняют костюмы, исходя из задуманного сюжета и стиля переложения (ковбои, фермеры, рэперы).

2. Концерты «middle culture» различаются по месту проведения. Классическая музыка может представлять как в традиционных залах, так и в условиях неконцертных помещений; также широко распространились формы преподнесения музыкальной классики на открытом воздухе, в местах массового скопления людей.

Обратимся к формам, где академическая музыка преподносится в помещениях, не предназначенных для академического музицирования. Некоторые явления активизировались еще в советский период и уже не так актуальны сегодня. Например, выступления артистов филармоний в цехах заводов и фабрик. Из последних событий напомним прямые трансляции в кинотеатрах по всему миру спектаклей Метрополитен-опера в 2006 году. Данную идею подхватили ведущие оперные театры Европы. В российские кинотеатры опера входит с 2009 года сначала в записях, а в 2011 году в обеих столицах с аншлагом проходят первые «живые» трансляции из Метрополитен-опера и Ла Скала. В 2009 году Свердловская филармония открывает виртуальный концертный зал, который к 2011 году транслирует концерты классической музыки в двадцати филиалах филармонии на всей территории Свердловской области, а также в on-line режиме в Интернете [5, 4]. Возникает реальная альтернатива оперно-сценической и концертно-филармонической практике, указывающая на процесс «бытовизации» академической музыкальной культуры. Произведения, выходя из концертных залов в помещения другого назначения, впитывают в себя особенности нетрадиционных условий бытования, которые все чаще становятся местом соприкосновения с «высоким» искусством.

Выход музыкальной классики из специально предназначенных для ее исполнения концертных залов в открытое пространство отражает характерную для современной культуры в целом и музыкально-исполнительской практики, в частности, особенность: вовлечение в академическое искусство признаков реальной действи-

тельности. Концерты классической музыки на открытом воздухе приняли название, утвердившееся в массовой культуре, – «open-air». Однако не только концертная практика масскультулы причастна к появлению новой формы бытования классики. Тенденцию к выходу неутилитарного искусства в «реальное» пространство заложил авангард начала XX века. Специально организованная арт-среда (для хэппенингов, перформансов и в качестве самостоятельных арт-проектов) реализовывалась в энвайронментах (англ. environment – окружение, среда).

Open-air-концерты, устроенные на городских площадях, имеющих историческое значение, обрамленных величественными зданиями и красивыми насаждениями, пронизаны торжественностью, монументальностью пространства, и, вместе с тем, открытостью для широкой публики, слиянием с городской повседневностью. Звуки уличного транспорта, гул, создаваемый слушателями-зрителями, сопутствуют музицированию в данной обстановке. Таковы концерты Белгородской государственной филармонии, проводимые на Соборной площади, Classic Open Air в Берлине на площади Gendarmenmarkt и многие другие. Выступления всемирно известных теноров Л. Паваротти, Х. Каррераса, П. Доминго на футбольных стадионах заряжены энергией болельщиков, скандирующих на трибунах и не особо соблюдающих слушательский этикет, обязательный в филармониях. В. Спиваков, управляющий оркестром на перроне Киевского вокзала, создал ситуацию, где музыка сопрягается со стуком колес, объявлениями о прибытии и отбытии поездов, гомоном голосов огромного количества уезжающих, встречающих и провожающих людей, которые невольно оказались слушателями знаменитого маэстро. В такой обстановке произведение теряет свои основательные, фундаментальные черты и наделяется некими новыми свойствами.

Концерты-променады в Санкт-Петербурге, сопровождающие ежечасные экскурсии по городу, предполагают слушание классики в сочетании с созерцанием достопримечательностей северной столицы, а также с рассказом экскурсовода, вспышками фотокамер и прочими немusикальными звуками. В этой ситуации в музыке ослабевают черты самодостаточности, и начинает превалировать «прикладная» функция. Музыкальная классика выходит не просто за пределы концертного зала, а воспроизводится в крайне необычных, экстремальных условиях. Так, американская астронавтка К. Коулмен, умеющая играть на флейте, исполнила Бурре из Сюиты Баха ми минор (BWV 996), паря в невесомости на борту МКС, поздравив таким об-

разом жителей Земли с 50-летием со дня полета Ю. Гагарина.

3. Концертные формы «middle culture» дифференцируются также по исполнительскому составу. Музыканты могут исполнять классику традиционными (академическими) составами, но с применением неакадемических способов звукоизвлечения; смешанными составами; с включением бытовых, немusикальных предметов. Перечисленные способы связаны с авангардными исканиями экстраординарных музыкантов, уходящих от классической упорядоченности и благозвучия. Например, оркестр Г. Кремера предложил необычное исполнение «Маленькой ночной серенады» В. Моцарта: одни музыканты играют, встав в круг, водят смычками по скрипке соседа слева; другие – сидят, зажав смычок ногами и водят по нему скрипкой (вверх-вниз). Вокальный ансамбль «King Singers» в представлении «Deconstructing Johann», собранном из произведений Баха, использовал в своем выступлении прием пения с зажатым носом. Такая форма преподнесения заметно бодрит публику при восприятии «серьезной» музыки, создавая множество комических моментов, соответственно, упраздняя нормы академического концертного ритуала.

Музыкальная классика может исполняться смешанными составами, включая академические и этнические инструменты, акустические и электронные. К примеру, дуэт «IN-TEMPORALIS» исполняет транскрипции музыки И. С. Баха, Л. ван Бетховена, Э. Грига, М. Мусоргского, М. Равеля, С. Прокофьева и других знаменитых композиторов; состав: академическое фортепиано и эстрадно-джазовая, этническая перкуссия. Группа «Jethro Tull» прославилась версиями Бурре из Сюиты Баха ми минор (BWV 996) и «турецкого» Рондо Моцарта; в составе группы – бас-гитара, ударная установка и солирующий инструмент – флейта, при участии струнного ансамбля Т. Гринденко и скрипачки Л. Микарелли. При такой форме преподнесения музыка приобретает свойства культуры, к которой принадлежат неакадемические музыкальные инструменты, при этом теряя академический колорит.

В концертной ситуации «middle culture» любой бытовой предмет получает возможность участвовать и даже солировать в исполнении музыкальной классики. Ярким примером подобных опытов, где важным оказывается не качество исполнения, а сам процесс презентации, является концертное выступление Дж. Моррисона. Известный музыкант на «псевдо-валторне», сооруженной из лейки и огородного шланга, исполнил Финал IV концерта В. Мо-

царта в сопровождении Сиднейского оркестра. Своеобразной «изюминкой» этого номера стали «киксы» и фальшь солиста, связанные с особенностями игры на незамысловатой конструкции. Струнный квартет «MozArt GROPE», исполняя Увертюру из оперы «Свадьба Фигаро» В. Моцарта, придумал ритмическое сопровождение, извлекая звуки от натирания болоньевого плаща. Ансамбль «King Singers» в композиции «Deconstructing Johann» использует мобильный телефон с рингтоном знаменитой баховской Токкаты ре минор. В данной форме эффект вызывает не степень виртуозности и музыкальной утонченности, к которым традиционно стремятся академические исполнители, а сама идея использования неожиданных утилитарных средств, не предназначенных для музыкального исполнения, что переводит произведение в игровой план.

4. По принципу построения программы концерты можно условно разделить на калейдоскопические и концерты-попурри. Стратегия формирования калейдоскопического типа программы оправдана тем, что исполнительская практика «middle culture» обращается к людям с самым разнообразным слуховым опытом. В одной программе соседствуют музыка развлечения и серьезная. Яркий пример – музыкальный марафон «Swinging Bach» в Лейпциге, где произведения Баха звучали в академическом, джазовом и поп-ключе; музыканты демонстрировали блестящее владение академической техникой игры и изобретательные импровизации на темы великого композитора в собственном стиле. Программы калейдоскопического типа направлены на нивелирование временных и стилевых градаций музыки. Сочетание разных стилевых особенностей обнаруживается и в способе интерпретации, и в имидже исполнителей, и в оформлении сценической площадки.

Современная музыкальная практика обращается и к такой облегченной форме преподнесения как концерт-попурри. Одна из наиболее востребованных его разновидностей – «классик-хит-коктейль» – представляет собой подборку классических шлягеров. Филармонии Калининграда, Екатеринбурга, Казани, Владимира, Омска и других городов предлагают зрителям избранные, особо любимые мелодии великих классиков разных эпох. К подобной форме можно отнести ежегодные «Концерты на бис» (по случаю закрытия сезона) Ростовского государственного музыкального театра. Таким программам свойственна атмосфера праздничного отдыха под знакомую музыку, не требующая особого вслушивания и «вдумывания», а рассчитанная исключительно на наслаждение.

5. Театрализованные формы «middle culture» подразделяются следующим образом: массовое и / или юмористическое шоу, хэппенинг и перформанс. Важной особенностью этих форм является визуализация музыкального процесса. Музыканты используют широкий спектр сценических действий, вызывающих у публики определенные впечатления и ассоциации на слуховом и зрительном уровнях одновременно.

Интересным примером преподнесения академической музыки в формате массового шоу является киевская постановка «Царя Эдипа» И. Стравинского на Майдане Незалежности 30 мая 1998 года [7, 95–99]. Яркое действо, предложенное горожанам в разгар массового гуляния в честь Дня Киева, было наполнено танцами, акробатикой, различными трюками, вызывающими неподдельный восторг у зрителей. По громкости звука, насыщенности иллюминации, расположению сценической площадки, наличию ансамбля ударных инструментов оно соответствовало рок-концерту. При таком преподнесении значение композиторского замысла потерялось перед ошеломляющими эффектами, сопровождающими музыку. Это типичный пример популяризации классики, стремления к расширению воспринимающей ее аудитории.

Весьма востребованным является формат юмористического шоу. В номерах многих исполнителей «middle culture» реализуются типичные признаки «бурлеска», выявленные Б. Дземидоком, М. Бонфельдом, Д. Присяжнюком. В их числе: эффект «снижения», приближения возвышенного к обыденному [2, 75]; эффект «обманутого ожидания», основанный на парадоксальном повороте, создающем совершенно непредвиденную ранее ситуацию [1, 117–118]; броский, грубоватый, прямолинейный метод подачи материала; остроумные находки, включенные в исполнение [8, 127–132]. Так, знаменитый «Канон» Н. Паганини, олицетворяющий небесную красоту и чистоту (он часто сопровождает выход невесты к алтарю на католических свадьбах), в исполнении струнного квартета «PAGAGNINI» становится юмористическим представлением с пантомимой и танцами самих музыкантов. Смехом сопровождаются шоу-вечера Д. Кея с Нью-Йоркским филармоническим оркестром: артист изображает неугомонного чудаковатого дирижера.

Юмористическое шоу пианиста Р. Джу и скрипача А. Игудесмана под названием «Маленький музыкальный кошмар», основанное на материале концертного академического репертуара, выражает иронию по отношению к трудностям исполнительского искусства, к са-

мой традиции филармонических концертов. Например, в Прелюдии *cis-moll* С. Рахманинова музыканты демонстрируют решение проблемы недостаточно больших рук, которыми невозможно сыграть многозвучные аккорды, записанные композитором в кульминационном разделе. В нужный момент «ассистент» подает пианисту приспособление, выступления на котором соответствуют определенному аккорду и охватывают все необходимые звуки, исполнителю нужно только правильно приложить его к клавиатуре. Основная задача музыкантов заключается в том, чтобы избежать заминки, связанной с переходом от традиционной игры к применению «заменителя больших рук». Смех вызывает визуальный уровень, т. е. действия артистов, обеспечивающие процесс исполнения, например, то, как А. Игудесман с волнением заготавливает соответствующее предстоящему аккорду приспособление и ловит его после использования пианистом. Поэтому именно «ассистент» является центральной фигурой этого номера, отодвигая пианиста на второй план. Опровергается и художественная суть опуса: произведение, насыщенное бурным драматизмом, вызывает у зрителей искренний смех.

Некоторые концертные формы опираются на принципы хэппенинга и перформанса, возникших в русле авангарда. Многие особенности указанных арт-практик в толковании исполнителей «middle culture» претерпели изменения. Изначально альтернативные формы были предназначены для малочисленного круга реципиентов, еще более узкого, чем элитарный, и казались уж вовсе непостижимыми для массового потребителя, привыкшего к искусству развлекательному, понятному, не тревожащему интеллект. Основным качеством для восприятия нового искусства являлось не принадлежность к определенному классу (элита или массы), а нестандартное мышление, богатое воображение, способное переступить через грань общепринятого, осевшего в сознании большинства понимания искусства. По своему принципу развертывания и идейному содержанию новые формы концертных представлений, так называемые «арт-практики», отгородились, с одной стороны, от академической традиции, с другой – от массовой, образовав особую эстетическую ауру, собственную стилистику, аутентичный образ мысли, творчества, презентации и восприятия. Непрестанно обогащаясь импульсами, идущими от общественно-политических событий извне, применяя новейшие технические изобретения, завоевывая всё новые территории и аудитории, акциональное искусство перекочевало в эпоху постмодернизма. В наше

время «арт-практики», или «акции», носят более доступный характер (нередко эротического содержания), охотнее ориентируются на широкую аудиторию (преимущественно молодежь), рекламируются, освещаются средствами массовой информации.

В исполнительской «middle culture» хэппенинг подразумевает, прежде всего, включение зрителя в процесс исполнения, и, конечно же, наличие концепта, при котором это «включение» будет осуществляться. Ярким примером является эксперимент Б. Макферрина, представившего хэппенинговую версию «Ave Maria» Баха – Гуно. Музыкант включил многотысячную аудиторию, собравшуюся на Marketplace в Лейпциге, в процесс исполнения произведения: он имитировал голосом инструментальное сопровождение, дирижировал, а мелодию пели зрители. В данном выступлении воплотилась идея объединения искусства элитарного и массового, профессионального и любительского; осуществилась цель хэппенинга – раскрепостить и задействовать публику, не заботясь об отточенности исполнения.

Перформанс, как и хэппенинг, заменил понятие «произведение» в своем закрепившемся значении – на импровизационное действие, не предполагающее законченности и оформленности [3, 180–181]. Главное отличие этих жанров в том, что перформанс заранее планируется, прописывается и не привлекает в процессе создания зрителей. Для перформансов характерны театральность, зрелищность, вовлечение немзыкальных предметов, элементов повседневности, неожиданности и провокации. На этих основаниях В. Спиваков устроил розыгрыш во время 25-тилетнего юбилея «Виртуозов Москвы», придумав роль для актера Е. Миронова, который под видом обычного зрителя начал с места выкрикивать реплики, выражающие недовольство тем, что происходит на сцене. Кульминацией события стал момент, когда маэстро достал пистолет, прицелился и «выстрелил» в смутьяна. Созданная В. Спиваковым провокация выглядела вполне реалистично, создав на время атмосферу сильного эмоционального напряжения и недоумения, не типичную для академической концертной обстановки. Эпатажное поведение «недовольного слушателя» и «вооруженного дирижера» не вмещается в рамки традиционного слушательского и исполнительского этикета. В торжественное мероприятие, посвященное представителям музыкальной элиты, проникли элементы триллера.

6. Современные концерты можно разделить по наличию в них технических средств – с применением мультимедиа или лазерных технологий.

Данные формы очередной раз демонстрируют соединение классической музыки, предназначенной для чуткого вслушивания, с привлекательной зрелищной стороной. Ультрасовременная техника и видеосредства сопровождают концерты световыми, цветовыми и прочими эффектами. На сценических площадках создается многоплановое действие: устанавливаются экраны, транслирующие увеличенное изображение, специально отснятые видеоклипы. К таким формам прибегают, например, оркестры под управлением В. Спивакова, Г. Кремера, акцентируя внимание публики не столько на музыке, сколько на персонах, ее исполняющих.

Известно применение разнообразных шоу-элементов (огненные фонтаны, лазерные представления). Из многочисленных, проходящих по всему миру проектов приведем светомузыкальные феерии Ж. М. Жарра, свето-пиротехническое шоу Г. Хофа с участием группы «Scorpions», Т. Андерса и Президентского оркестра (Концерт ко Дню города Москвы, 2003), концерты к 300-летию Санкт-Петербурга, использование фейерверка на сцене «Виртуозами Москвы». Эта традиция более характерна

для массовых мероприятий. При такой подаче, безусловно, усиливается праздничный настрой, ощущение особой значимости и торжественности.

Итак, мы выявили новые формы бытования классической музыки, расширившие привычные рамки концерта. Отметим проникновение в академическую сферу признаков масскульта и акционизма, намеренный отход от филармонических норм, повышенную роль внешних признаков, визуализации и театрализации музыкального процесса, обращение к широкой аудитории, воздействие одновременно на неординарное и обыденное сознание. Новые формы преподнесения способны как удовлетворить музыкальные потребности и той, и другой группы, так и вызвать негативную оценку. В нетрадиционных условиях бытования музыкальный шедевр что-то сохраняет (благодаря чему остается узнаваемым), а что-то утрачивает. Исходя из позиций академической культуры, произведение искажается, но, с точки зрения современных установок, оно обретает новую жизнь.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бонфельд М. ХХ век: смех сквозь жанр // Искусство ХХ века: Парадоксы смеховой культуры: Сб. ст. / Ред.-сост. Б. С. Гецелев, Т. Б. Сиднева. – Н. Новгород: НГК им. М. И. Глинки, 2001. – С. 117–125.
2. Дземидок Б. О комическом. – М.: Прогресс, 1974.
3. Дубинец Е. Джон Кейдж: Искусство извращения от клея // Made in USA: Музыка это всё, что звучит вокруг. – М.: Композитор, 2006.
4. Дуков Е. Концерт в истории западноевропейской культуры. – М.: Классика-XXI, 2003.
5. Журкова Д. Классическая музыка в современной массовой культуре России. Автореф. дис. ... канд. культурологии. – М., 2012.
6. Зенкин К. Музыка быта и ее жизнь в контексте культуры романтизма // Бытовая музыкальная культура: история и современность: Тез. докл. науч. конф. / Ред.-сост. А. М. Цукер и др. – Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 1995. – С. 43–45.
7. Зинькевич Е. Массовое и элитарное: взаимопревращения? // Искусство ХХ века: Элита и массы: Сб. ст. / Ред.-сост. Б. С. Гецелев, Т. Б. Сиднева. – Н. Новгород: НГК им. М. И. Глинки, 2004. – С. 92–103.
8. Присяжнюк Д. Жанр бурлески: «перевертыши кривозеркалья» // Искусство ХХ века: Парадоксы смеховой культуры: Сб. ст. / Ред.-сост. Б. С. Гецелев, Т. Б. Сиднева. – Н. Новгород: НГК им. М. И. Глинки, 2001. – С. 126–135.
9. Сыров В. Шлягер и шедевр (к вопросу об аннигиляции понятий) // Искусство ХХ века: Элита и массы: Сб. ст. / Ред.-сост. Б. С. Гецелев, Т. Б. Сиднева. – Н. Новгород: НГК им. М. И. Глинки, 2004. – С. 280–288.
10. Цукер А. И рок, и симфония... – М.: Композитор, 1993.