

БАРСОВА ИННА АЛЕКСЕЕВНА*barsovaia@mail.ru*

Заслуженный деятель искусств Российской Федерации, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва,
ул. Большая Никитская, 13/6

INNA A. BARSOVA*barsovaia@mail.ru*

Honored Art Worker of the Russian Federation, Doctor of Fine Arts, Full Professor of the Music Theory Subdepartment of Tchaikovsky Moscow State Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,
Moscow 125009
Russia

АННОТАЦИЯ**Вариации на тему «Вокруг Моцарта» (Эдисон Денисов)**

В статье рассматривается несколько связанных между собой частных случаев обращения композиторов к музыкальному материалу своих предшественников: обработка В. А. Моцартом арии баса из оратории Г. Ф. Генделя «Мессия»; Вариации и fuga на тему Генделя Й. Брамса; Вариации без fugи М. Кагеля; окончание Э. В. Денисовым *Kyrie* Моцарта (KV 323). Трансформация оригинала в каждом из названных случаев имела свою специфику, а также свои причины и мотивы, которые объясняет автор статьи. Тем не менее, выстроить в ряд эти эпизоды музыкальной истории небесполезно: путешествуя во времени, мы видим, как возрастала степень авторской свободы в преобразовании первоисточника и как некоторые прозрения классиков могли дать импульс новациям XX века.

Ключевые слова: Эдисон Денисов, Моцарт, Гендель, Брамс, Кагель, вариации

ABSTRACT**Variations on a Theme “Around Mozart” (Edison Denisov)**

The article deals with several interrelated cases of composers' treatment of the scores by their predecessors: the bass aria from the Handel's *Messiah* arranged by Mozart; J. Brahms' *Variations and Fugue on a Theme by Handel*; M. Kagel's *Variations without Fugue*; the completing of Mozart's *Kyrie* (KV 323) by E. V. Denisov. The transformation of the original in each of these cases had its own specifics, as well as its reasons and motives, which the author of the article explains. Nevertheless, it is useful to build these episodes of musical history in a series: when traveling in time, we see how the degree of authorial freedom concerning a transformation of the original source increased and how some insights of the classics could give impetus to the innovations of the 20th century.

Keywords: Edison Denisov, Mozart, Handel, Brahms, Kagel, variations

Инна Барсова

ВАРИАЦИИ НА ТЕМУ «ВОКРУГ МОЦАРТА» (ЭДИСОН ДЕНИСОВ)¹



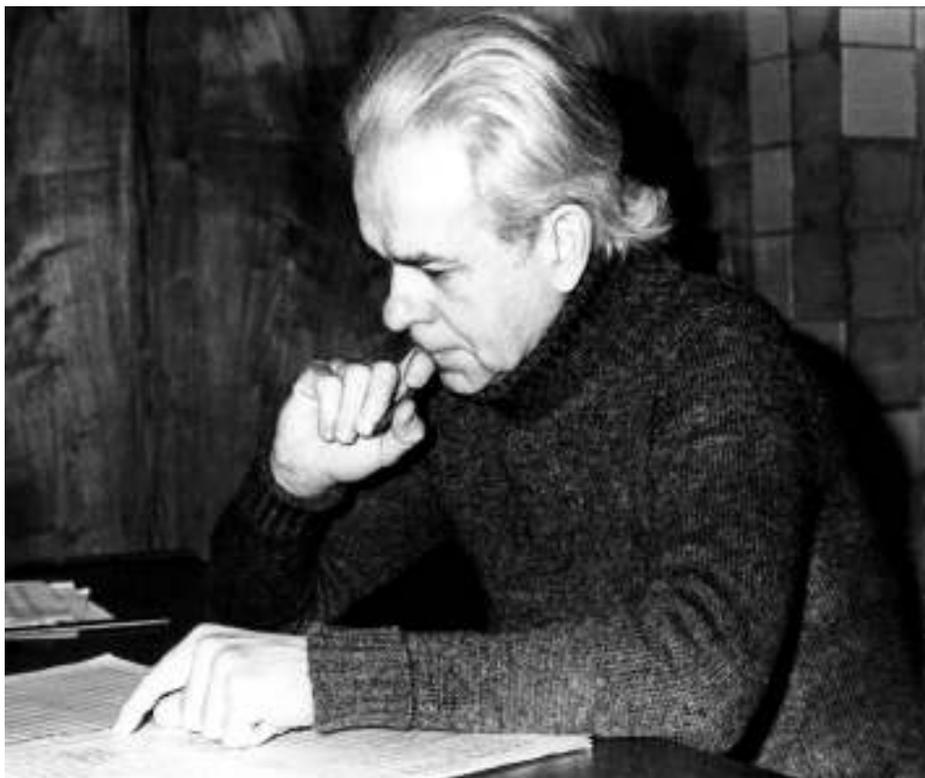
Ил. 1. В. А. Моцарт

1. ПРЕАМБУЛА

Несколько лет тому назад Галина Владимировна Григорьева написала ряд статей, посвященных одному из произведений Эдисона Васильевича Денисова. Речь шла об окончании им Кугие Моцарта (KV 323), от которого сохранилось 37 тактов. Этот заказ композитор получил от немецкого дирижера Хельмута Риллинга.

¹ Доклад на эту тему был подготовлен к юбилею Галины Владимировны Григорьевой, который отмечался в Московской консерватории в декабре 2015 года.

Галина Владимировна писала: «Произведение было исполнено [в Германии] в дни московского путча в августе 1991 года, в рамках фестиваля в Штутгартской Леонардкирхе. Существует пока единственная запись этого сочинения, сделанная на премьере; партитура не издана» [4, 142]. Эдисон Васильевич с радостью принял и выполнил заказ.



Ил. 2. Э. В. Денисов

Этот частный случай — одно из важных звеньев в творчестве Денисова. Эпизод работы над неоконченнымopusом Моцарта открывает обширное поле для наблюдений, выходящих за пределы творчества самого Эдисона Васильевича.

Почему сочинители музыки так часто обращаются к музыкальному искусству прошлого? Что значит Моцарт для композитора рубежа XX–XXI веков — Эдисона Денисова? Возникают и иные вопросы. Причин тому немало.

Прежде всего это — обретение пантеона, который художниками эпохи Возрождения виделся в *античности*. Но музыканты, лишенные своего пантеона в античности, искали его у более новых творцов, недавних «*древних*», у *старших*, у *старцев*. Для немецких музыкантов XVI–XVII веков такими «древними» становились Жоскен, Изак. *Die Alte* — «старшие» — именовал

их ученый музыкант Лампадий из своего 1537 года. Ведь музыкальный пантеон означал для них опору — этическую, эстетическую, профессиональную. Михаэлю Преториусу подобная опора виделась в искусстве Орlando Лассо. Иоганн Себастьян Бах обращался к Палестрине. В своей обработке Мессы без названия (*Missa sine nomine*) итальянского мастера Бах добавил к партитуре как примету «давнего» времени два цинка (корнета), уже ушедших тогда из музыкальной практики.

Но потребность в пантеоне — не единственная причина обращения к прошлому. Чем ближе к нашим дням, тем чаще стимулами этого обращения становятся живой *интерес* к той или иной эпохе, например, эпохе барокко, к тому или иному музыканту, *мода* на его музыку (а мода — в лучших ее проявлениях — это категория не практицизма, а вкуса, общественного вкуса) и наконец сердечное влечение, личное, чистое чувство любви к музыке того или иного мастера.

Для Эдисона Денисова такими музыкантами стали, как сам он говорил, Моцарт, Шуберт, Малер.

Продуктивными «жанрами», в которых воплощалось обращение к музыке прошлого, в Новое время оказались:

— *вариации на тему...*

и

— *завершение неоконченной композиции*

(других подобных «жанров» я касаться здесь не буду).

Обо всем этом можно долго размышлять. Поэтому локализуем задачу и постараемся понять, как работали современные (для каждого времени!) мастера с *музыкальным материалом прошлого*, в нашем случае — с музыкой барокко и классицизма.

Это могла быть *стилизация* — сложнейшее явление, в основе которого лежит *примятие* композиторской техники прошлого, *подчинение* ей. Но есть и иное решение — вторгнуться в чужую стилистику, *изменить*, *обновить* ее, подчинив современному композиторскому мышлению. Как правило, речь здесь идет об изменении *фундаментальных основ композиторского письма*, прежде всего *высотной организации* музыки (лад, гармония). Для характеристики подобных изменений современные композиторы находят различные, порой жесткие термины. Эдисон Денисов пишет о *деформации* оригинала [8, 372].

При изменении стилистики речь идет также и о *переорганизации функций фактуры*. Наиболее очевидными оказались изменения подобного рода в оркестровой музыке. Однако, еще одной — как кажется, внешней — причиной вторжения в стиль прошлого явилось *усовершенствование конструкции музыкальных инструментов*. Яркий пример такого вторжения мы найдем в творчестве Моцарта.

2. ГЕНДЕЛЬ — МОЦАРТ

В конце 1780-х годов Моцарт сделал оркестровые редакции нескольких сочинений Георга Фридриха Генделя: «Празднество Александра» (KV 591), «Ода на день св. Цецилии» (KV 592) и «Мессия» (KV 572).

То был, как пишет Герман Аберт, «культ Генделя — самая отрадная сторона деятельности Свитена, за которую и он сам, и его венские единомышленники заслуживают особого уважения» [1, 170–171].



Ил. 3. Г. Ф. Гендель

Обратимся к партитурам «Мессии» и сравним оригинал Генделя с редакцией Моцарта. Перед последним стояли две проблемы. Одна из них — освободить партитуру Генделя от *basso continuo*. Моцарт снимает гармонию

у клавишных, удаляя их из оркестра, и вписывает реплики для четырехголосия деревянных духовых (в том числе кларнетов).

Но гораздо сложнее оказалась другая проблема — связанная с генделевским письмом для натуральной трубы. В арии баса «*Sie schallt, die Posaun*» (№46) Гендель создал великолепный образец так называемого стиля кларино. Несмотря на текст — «Звучит тромбон» (*Posaun*), солирующий инструмент в этой арии — труба (*Tromba 1*).



Ил. 4. Г. Ф. Гендель. «Мессия». Ария баса. Автограф партитуры

Обратим внимание на верхнюю систему и измененную (зачеркнутую) надпись: *Pomposo andante ma non allegro*. (букв. «помпезно, но не весело»). Солирующая труба нотирована *in C*, то есть звучит без транспозиции (с двумя диезами при ключе в ре мажоре).

1

Г. Ф. Гендель. «Мессия». Ария баса. Партитура

Pomposo, ma non allegro
a2

2 Fagotti
1 Tromba in C
Violino I
Violino II
Viola
Basso
Basso continuo
Tr. in C
Basso cont.

1 (продолжение)

Г. Ф. Гендель. «Мессия». Ария баса. Партитура

На примере диапазона *clarino* попытаемся представить себе, какие обертоны или, как говорили в России, «натуральные гармоники» можно было извлечь на натуральной трубе.

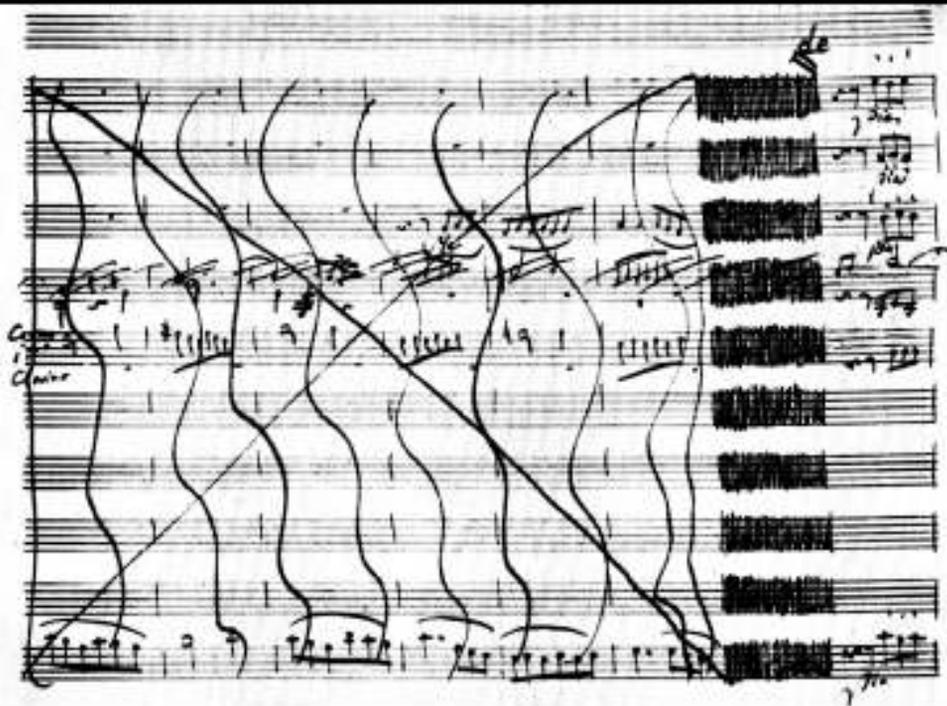
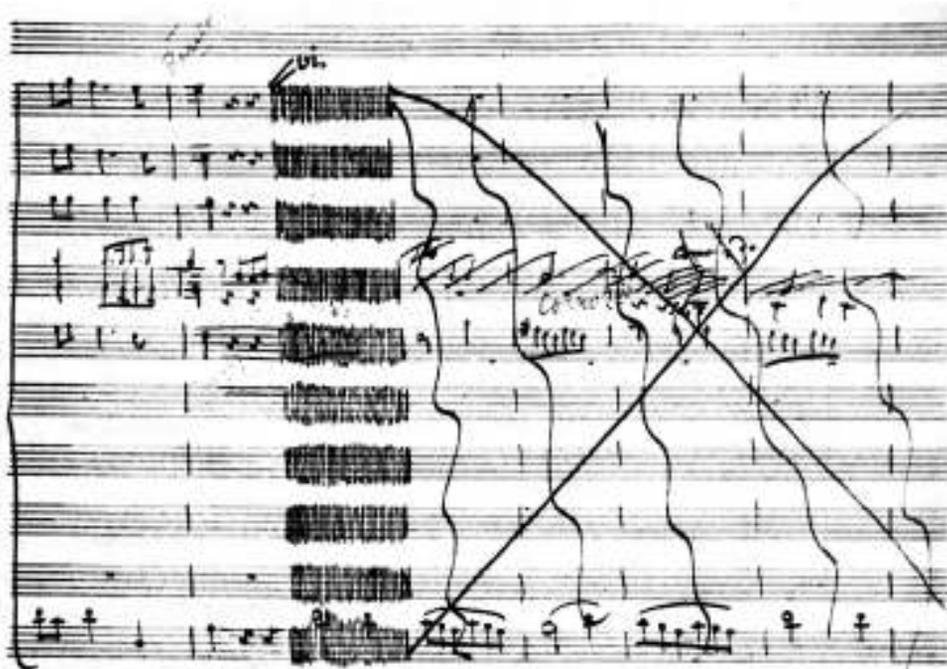
2

Натуральный звукоряд у трубы

Выдающийся немецкий трубач конца XVIII века Иоганн Эрнст Альтенбург писал: «Натуральные гармоники, расположенные между 6-м и 16-м частичными тонами и имеющие номера в виде простых чисел, заметно выпадают из строя фактически для любого европейского стандарта музыкальной темперации <...>. Седьмая гармоника (и, следовательно, ее октава) слишком низка; 11-я не является ни *фа*, ни *фа-диезом* второй октавы, а 13-я ни *ля* ни *соль-диезом* второй октавы <...>» (цит. по: [3, 48]). В нотном примере обратим внимание на две горизонтальные скобки: сверху надпись «Барокко», внизу «Венские классики». В эпоху барокко в первой половине 18-го века исполнители на трубе специализировались именно на высоком регистре: «партия первой трубы обычно не опускается ниже шестого обертона» [там же, 49]. С легкостью корректировались «фальшивые», с точки зрения темперированного строя, 11-й и 13-й обертоны. Позже венские классики, наоборот, не писали партии трубы выше 10-го обертона.

В примере 3 мы видим арию баса из моцартовской обработки «Мессии» (в издании *Neue Mozart-Ausgabe*²). Моцарт ввел в состав оркестра две

² *Neue Mozart-Ausgabe*, Serie X, Werkgruppe 28, Händel-Bearbeitungen: Der Messias [NMA X/28/Abt.1/2]. Kassel: Bärenreiter, 1961. Plate BA 4529. Editor Andreas Holschneider. S. 305–314.



Ил. 5. Рукопись с вычеркнутыми тактами

валторны. Партии валторн и трубы³ представлены здесь в двух редакциях (1. Fassung и 2. Fassung), которые совмещены по вертикали.

Почему понадобилась вторая редакция? В первой редакции (1. Fassung) Моцарт попытался воспроизвести в точности текст генделевской арии. Но — увы! — он не смог найти трубача, который сыграл бы партию, написанную Генделем. Начинающих трубачей уже не учили играть в технике *clarino*, а опытные «старики» утратили это умение из-за отсутствия практики: в «стиле кларино» больше никто не сочинял, он ушел в прошлое... Моцарту пришлось передать партию трубы 1-му валторнисту-солисту. Так возникла вторая редакция этого места (2. Fassung): ноты словно бы те же самые — но октавой ниже, где они звучат глухо и тускло. Тогда Моцарт «сдался» и сделал купюру злосчастных тактов: на ил. 5 перед нами рукопись, в которой фрагмент зачеркнут неустановленной рукой. С этой купюрой «Мессия» Генделя — Моцарта издается и иногда исполняется.

3. ГЕНДЕЛЬ — БРАМС



Ил. 6. И. Брамс

Через восемьдесят лет период увлечения музыкой Генделя переживает Иоганнес Брамс. Как известно, Брамс работал в контакте с Карлом Францем Кризандером над отдельными томами Полного собрания сочинений Генделя. Однако нас интересует не редакторская работа Брамса, а сочиненная им музыка.

³ Обратим внимание на запись: и труба, и 2 валторны нотированы в транспозиции — in D (у Генделя партия трубы дана еще в реальном звучании).

В 1861 году Брамс написал Вариации и фугу на тему Генделя ор. 24. Вопросы стилистики при обращении к музыке XVIII столетия сплетались у него с размышлениями о способах изменения *темы*.

В этом смысле его все более интересовала *работа с темой в вариациях*. Он писал: «Иногда я нахожу, <...> что новое поколение [Брамс имел в виду себя и скрипача Йоахима. — И. Б.] слишком копается (не найду подходящего выражения) в *теме*. Мы все боязливо придерживаемся мелодии, но не разрабатываем ее свободно, в сущности, не создаем из нее ничего *нового*, а лишь нагружаем ее» (цит по: [6, 73]). Охватывая в музыке «стилистическое пространство» между «Генделем и Брамсом»⁴, композитор создает в процессе варьирования интересный опыт тембро-фактурного *crescendo*. Музыкальный замысел Вариаций и фуги на тему Генделя — путь во времени от «клавесинного» пианофорте к симфоническому роялю, на протяжении которого нетронутой остается лишь ладотональная система.

4 И. Брамс. Вариации и фуга на тему Генделя. Тема

Только прослушав весь цикл, мы смогли бы оценить захватывающее движение пианизма от конца XVIII к середине XIX столетия.

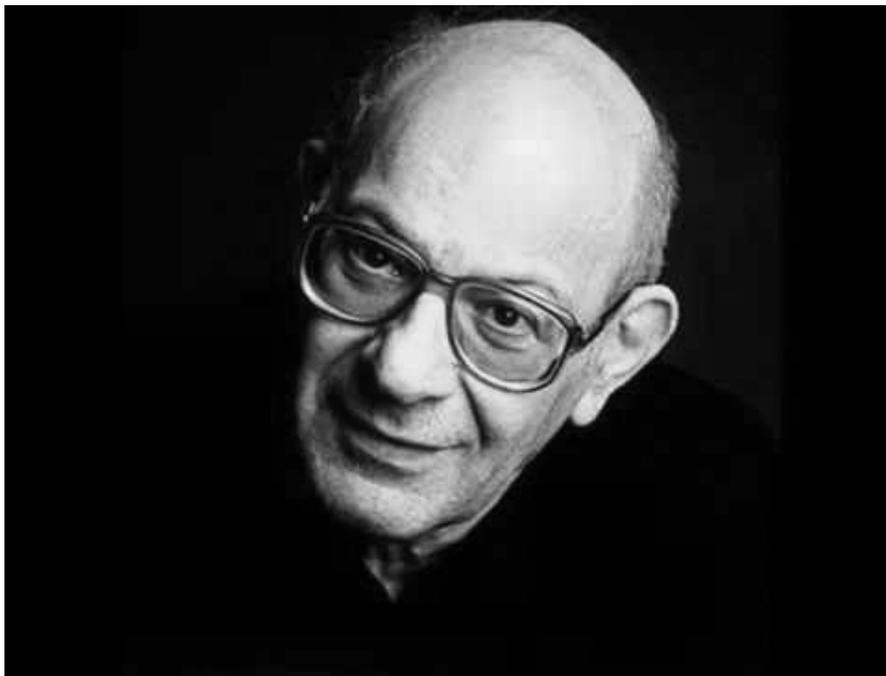
5 И. Брамс. Вариации и фуга на тему Генделя
а Вариация XXIV

6 Вариация XXV

⁴ Мысль Е. М. Царевой; см.: [6, 95].

4. ГЕНДЕЛЬ— БРАМС — КАГЕЛЬ

Вариации и fuga Брамса на тему Генделя создали некий канонический образец *крупной вариационной формы*. Опирались на него или, напротив, от него отталкивались могли композиторы другого столетия и другой стилистической ориентации.



Ил. 7. Маурисио Кагель

Я имею в виду Маурисио Кагеля — аргентинского и немецкого композитора, дирижера и драматурга. Он родился в 1931 году в Буэнос-Айресе и скончался в 2008 году в Кёльне.

Воспользуюсь характеристикой из статьи Левона Акопяна [2, 227]. По его словам, неотъемлемой чертой искусства Кагеля стало «абсурдистское» сочетание строго организованной формы и отдельных нарочито неуместных компонентов, подрывающих ее логические основы <...>. Важнейшим побудительным мотивом для Кагеля всегда служило стремление к критической «деконструкции» основ западной музыки и музыкальной жизни и, шире, *устоев* современного западного общества» (курсив мой. — И. Б.). Кагель был привержен театру, по сути, театр был его образом жизни. Неудивительно, что композитора особенно привлекал «инструментальный театр» как форма музыкального выражения. Авангардистский опыт Кагеля включал, таким образом, и музыкально-сценические композиции. Среди них — «Вариации без фуги для большого оркестра» (1971/1972).

Mauricio Kagel

Variationen ohne Fuge

Entstehungsjahr: 1971/1972

Untertitel: über "Variationen und Fuge"
über ein Thema von Händel
für Klavier op. 24 von
Johannes Brahms (1861/62)

Instrumentierung: für großes Orchester

Komponist: Mauricio Kagel

Rollen: ad lib.: 2 Darsteller (1.
Sprechrolle: "Brahms", 2.
stumme Rolle: "Händel") in
Kostüm u. Maske der
ergrauten Komponisten.

Besetzung: 3 3 4 3 - 4 3 4 1 - Pk, Schl,
Hf(2), Cel, Klav/Cemb,
Vi(24), Va(10), Vc(10),
Kb(8), Ripieni A: Vi, Va, Vc,
Kb od. Ripieni B: Fl, Ob, Kl,
Fg, Trp, Vi, Va, Vc, Kb

Ил. 8. Страница издания Вариаций Кагеля

Авторское описание в издании «Вариаций» (см. ил. 8) гласит:

Маурисио Кагель

Вариации без фуги

Время написания: 1971/1972

Подзаголовок: на основе «"Вариаций и фуги" на тему
Генделя», сочиненных Брамсом для ф-п
op. 24 (1861/62)

Инструментовка: для большого оркестра

Композитор: Маурисио Кагель

Роли: ad lib.: 2 исполнителя (1. разговорная партия:
«Брамс», 2. немая роль: «Гендель»)
в костюмах и масках, пригодных для
убеленных сединою композиторов

Состав оркестра: [представлен на двух страницах]

Мне повезло: я была на одном из представлений этого сочинения в восьмидесятых годах в Амстердаме. Опишу его.

В зале Концертгебау позади оркестра амфитеатром возвышаются ряды для слушателей. В середине между рядами — восходящая лестница, ведущая куда-то за кулисы. Брамс в описанном выше облачении сидит у авансцены и чинно читает свою роль, в которой из-за звучания музыки невозможно разобрать ни слова.

Гендель появляется откуда-то не сразу, кажется ближе к концу. Он вслушивается и улавливает нечто похожее на свою музыку, но в ней следы какого-то чужого сочинения (как мы знаем, это был Брамс) и еще чего-то, совершенно неслыханного и невообразимого. Гендель затыкает уши и в панике с огромной палкой в руках убегает, взбираясь вверх по лестнице.

О том, что звучало в оркестре, я потом прочитала в программке (раздобыть партитуру мне тогда не удалось). Там было описано, какие вариации Брамса звучат (и сколько *одновременно*) и что еще сделано с его музыкой.

Обратимся к партитуре. Из текста на титульном листе (ил. 9) явственно видно, что Кагель посвящает свою композицию 110-летию появления на свет «Вариаций Брамса на тему Генделя».

VARIATIONEN OHNE FUGE

für großes Orchester

1971/72

über

«VARIATIONEN UND FUGE»

über ein Thema von Händel für Klavier

op. 24 von

Johannes Brahms

1861/62

von

Mauricio Kagel

Ил. 9. М. Кагель. «Вариации без фуги». Титульный лист

Партитура Кагеля открывается изложением 2-й вариации Брамса (пример 6а): 8 солирующих альтов и 8 солирующих виолончелей *sul ponticello* составляют четыре группы, каждая из которых проводит свой голос четырехголосного оригинала Брамса (пример 6б), дублируя его параллельными

аккордами (сопрано и бас оригинала дублированы трезвучиями, альт — квартсекстаккордами, тенор — секстаккордами).

6а

М. Кагель. «Вариации без фуги». Первая страница партитуры

I. (Var. II)^{*}**
Molto lento J=42-52

Violoncelli
1
2
3
4
5
6
7
8
9

Violini
1
2
3
4
5
6
7
8
9

*** Die Originalfassung wurde von dem Komponisten M. Kagel im Jahre 1961 in der Schweiz erstellt. Die hier abgebildete Partitur ist eine Neuauflage von 1982.

6б

И. Брамс. Вариации на тему Генделя. Вариация 2, т. 1–4

animato

p

legato

5. Гендель — Моцарт — Денисов

Эдисон Денисов также сочинил вариации на тему Генделя — взяв за основу пассакалию из клавирной сюиты BWV 432.

7 Э. Денисов. Вариации на тему Генделя. Тема

Maestoso

В этом сочинении композитор находит свою версию «вариаций на старинную тему», превращая, когда это нужно, оригинал в 12-тоновую «звуковую пыль» (выражение самого Денисова)⁵.

Но вернемся, наконец, к Куге (см. пример 8 на с. 82). Денисов здесь вновь словно бы поклялся в *верности жанру вариаций* — потому что, развивая сонатные основы моцартовской формы, именно в *вариациях* он нашел средства «к дальнейшему развертыванию музыки» [8, 272].

Денисов сохранил состав оркестра Моцарта: 2 гобоя, 2 фагота, 2 трубы, литавры, смешанный хор и струнные. Тем не менее в связи с заметно расширенной струнной группой звучание музыки величественно. «...У меня не было никакого желания восстанавливать, реконструировать его Куге, — говорил Денисов. — Для меня это был <...> как будто бы вот такой начальный толчок <...>» [там же]. «Здесь нет, с одной стороны, принципиального отрыва от Моцарта, но с другой, нет и принципиального разрыва с тем, что я обычно делаю в других своих работах, и в частности, в *своих вариационных циклах*. Метод практически один и тот же: вначале тема, затем ее варьирование, которое постепенно приводит к полной ее *деформации*, и потом реприза...» [там же] (курсив мой. — И. Б.).

Возможно ли вообще столь решительное вмешательство в музыку Моцарта, как полная ее деформация? После опыта Игоря Стравинского вопрос кажется наивным. Уточним его: *уместна ли деформация* материала с ее порой бесцеремонными, искажающими ладогармоническую логику музыки средствами по отношению именно к Моцарту, который словно бы служит для нас эталоном стилистического единства, композиционного совершенства?

⁵ «Когда мне нужна “звуковая пыль”, мне необходима <...> двенадцатитоновость в ее организации <...>» [7, 86].

У Моцарта есть одно сочинение, в котором он как бы шутя, как бы осуждая «ремесленников от музыки», предрекает новые открытия в области лада и гармонии. Это всем известный секстет (KV 522), одно из бытующих названий которого — «Деревенская симфония».

9

В. А. Моцарт. «Деревенская симфония», конец финала



Последние четыре такта — это *хаос*, словно удар локтем по клавиатуре рояля. Однако Моцарт захотел придать этому звуковому хаосу цивилизованную форму — высокопрофессиональную форму еще не существующей теории. Он создает хорошо организованную *политональность* и находит *убедительный способ ее графической фиксации*: каждая из пяти одновременно звучащих тональностей имеет свои нотоносцы, ключ и ключевые знаки.

Так Моцарт в шутку сочинил «тонику будущих времен» — «деформированное» заключительное созвучие. А в конце медленной части также шутя придумал *целотонную гамму* в каденции первой скрипки в ее высочайшем регистре. У Моцарта было редкостное музыкальное воображение: он сумел заглянуть в XX век, предугадав ход эволюции музыкальной логики. Не заглядывал ли в эту партитуру Дариус Мийо, когда писал свои камерные симфонии (1917–1922)?

Г. В. Григорьева посвятила Кюрие Моцарта — Денисова отдельную статью [5]. В ней прослежена стилистика Денисова, с которой он «вошел» в сочинение Моцарта. После 37-го такта, когда обрывается моцартовский текст, начинаются стилистические поиски Денисова. Как говорилось выше, композитор не собирался реконструировать Моцарта. Ему нужен был импульс. Г. В. Григорьева пишет о вступивших в свои права «свободных вариациях», имея в виду не форму цикла, но работу с материалом. Добавим: сохраняя узнаваемые признаки заданной Моцартом сонатной формы, Денисов постепенно и безвозвратно удаляется от моцартовской манеры письма. Правда в этом новом стилистическом пространстве поражает неожиданное появление темы *Kyrie* в первоизданном виде — в начале репризы. Окончательное освобождение от стиля Моцарта наступает лишь в коде.

This page contains a musical score for the piece "Kugie, coda" by Eduard Denisov. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. At the top, the number "30" is written. The staves are labeled on the left as follows: Fl. (Flute), Cl. (Clarinet), B. (Bassoon), O. (Oboe), Timp. (Timpani), S. (Soprano), A. (Alto), T. (Tenor), B. (Bass), V. I. (Violin I), V. II. (Violin II), V. VI. (Violin VI), V. A. (Viola), V. C. (Violoncello), and C. B. (Contrabasso). The score features complex rhythmic patterns, including many sixteenth and thirty-second notes, and is heavily marked with slurs and accents. The bottom of the page shows some faint markings, possibly indicating the end of the page or a continuation.

2 Oboe
2 Clarinet
2 Bassoon
2 Trumpet
Timp.
S.
A.
Coro
T.
B.
V. I
An. in B
V. II
An. in B
V. III
An. in B
Vc.
C.B.

The musical score is a complex orchestral arrangement. It features a variety of instruments, including woodwinds (oboes, clarinets, bassoons), brass (trumpets, trombones), percussion (timpani, snare drum, cymbals), and strings (violins, viola, cello, double bass). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The score is organized into systems, with each instrument part clearly labeled on the left side of the page.

32

S.

A.

T.

B.

V.I.

V.II

V.l.

V.c.

C.B.

15. IV. 91.

Paris

Речь идет о тончайшей оркестровой и хоровой фактуре: скользкие малосекундовые кластеры в восьмиголосном хоре *pianissimo*, заключительные аккорды тоники до мажора с секстой и секундой — эти аккорды, по структуре подобные некоторым созвучиям из первого десятилетия XX века (Малер, Цемлинский), едва слышно пропеваает хор в прощальном *Kyrie eleison*. Стилистический «шаг» от начальной моцартовской темы к коде *Kyrie* огромен.



Использованная литература

1. *Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. 2. Кн. 2. М.: Музыка, 1985. 568 с.*
2. *Акопян Л. Кагель, Маурисио // Акопян Л. Музыка XX века: Энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. С. 227–229.*
3. *Березин В. В. Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма. М.: Институт общего среднего образования РАО, 2000. 388 с.*
4. *Григорьева Г. В. Э. Денисов. Кюрие: посвящение Моцарту // Моцарт в движении времени. По материалам конференции: сб. статей / ред.-сост. М. Катунян. М.: Композитор, 2009. С. 142.*
5. *Григорьева Г. В. Э. Денисов. Кюрие: «текст в тексте» // Этот многообразный мир музыки...: сб. статей к 80-летию М. Г. Арановского. М.: Композитор, 2010. С. 402–409.*
6. *Царева Е. М. Иоганнес Брамс. М.: Музыка, 1986.*
7. *Ценова В. Неизвестный Денисов / Из записных книжек (1980/81–1986, 1995). М.: Композитор, 1997. 160 с.*
8. *Шульгин Д. И. Признание Эдисона Денисова. М.: Композитор, 1998. 465 с.*