



Пантелеева Юлия Николаевна

**«СЛОВО КОМПОЗИТОРА И О КОМПОЗИТОРЕ»:
К «СОВЕРШЕННОЛЕТИЮ» НАУЧНОГО ПРОЕКТА
РАМ ИМ. ГНЕСИНЫХ**

Воспринимать достигнутые временные рубежи как повод для самоосмысления — традиция, довольно распространенная в мире научных изданий. В 2018 году, например, отмечал 85-летний юбилей журнал «Музыкальная академия», до 1992 года имевший, как известно, другое название — «Советская музыка»¹. Знаменательный факт переименования, случившийся вслед за переменами в общественно-государственном устройстве, то есть завершением исторического этапа, связанного с советской историей, определил и главный вектор серии юбилейных выпусков.

Во всех номерах «Музыкальной академии», вышедших на протяжении 2018 года, под общим заголовком «Что печатала “Советская музыка” в ... году» давались републикации архивных журнальных материалов, наглядно иллюстрировавших путь, который прошло издание. Своеобразный календарь, виртуально перелистываемый читателями «МА», был отмечен красноречивыми и не требующими специ-

¹ Названия с предикатом «советский» в то время были повсеместными и фигурировали не только в журнальной и газетной периодике (журналы «Советский экран», «Советское искусствознание», «Архитектура СССР», газета «Советский спорт»), но и в наименованиях целых издательств («Советский художник», «Советский писатель», «Советская музыка»).

Научные проекты

альных пояснений историческими датами — 1937 год, 1946-й, оттепель, 1970-е годы.

Обратившись к зарубежному опыту, назовем книгу Пьера Булеза и Жан-Жака Натье «Вехи (к десятилетию) / Jalons (pour une décennie)» [4], выпущенную к десятилетию преподавания французского композитора в Коллеж де Франс. Или такой авторитетный американский журнал, как «Perspectives of New Music», регулярно отмечавший свое 10-, 25- и 50-летие изданием специальных юбилейных выпусков.

Последний из номеров PNM (50-й том за 2012 год), с красивым названием Golden Anniversary Issue [5], содержит обширную подборку статей, посвященных полувековой истории журнала и разработке издательских планов на будущее. Неудивительно, что, обсуждая ретроспективу и намечая перспективы, авторы статей всячески обыгрывали ключевое слово — perspectives.

Вот некоторые наиболее показательные формулировки заглавий. «Дух времени в “Перспективах”: от истоков»/ «The Zeitgeist of Perspectives: ab origine» — так называется статья композитора и музыковеда Бенжамина Боретца. «“Перспективы” о перспективах: по случаю 50-летия PNM»/ «Perspectives on perspectives: on the Occasion of the 50th Anniversary of PNM» — ее автор Жан-Шарль Франсуа информирует читателей о дальнейших шагах, которые будут предприняты журналом.

Возраст совершеннолетия, достигнутый в 2019 году научным проектом РАМ им. Гнесиных «Слово композитора»², также вполне располагает к тому, чтобы проанализировать пройденный путь. Основная идея проекта, автором которой является известнейший российский ученый, профессор Российской академии музыки им. Гнеси-

² Это издание есть результат многолетнего плодотворного сотрудничества автора данной статьи с создателем проекта Н.С. Гуляницкой.

Научные проекты

ных, доктор искусствоведения Наталия Сергеевна Гуляницкая, состоит в том, чтобы представить композиторские высказывания, существующие, как показывает практика, в широком жанровом и тематическом диапазоне, и расширить тем самым познавательный инструментарий музыковедения.

Если говорить об истоках проекта («ab origine»), то они обозначились в лекциях этого профессора еще в конце 1980-х годов. На одной из них слушателям специального, нового на тот момент курса современной зарубежной музыки, аспирантов и студентов Гнесинского института, открылась целая панорама, в которой европейские и американские композиторы XX века предстали с иной стороны.

Айвз, Барток, Шёнберг, Веберн, Хиндемит, Варез, Кауэлл, Копленд, Стравинский, Бриттен, Мессиян, Булез, Штокхаузен, Ноно, Лигети, Ксенакис, Кейдж, Кардью, Бернстайн, П. Шеффер, Хенце, Фосс, Фелдман, Даллапиккола, Райх, Гласс — эти и многие другие композиторы, авторы вербальных текстов, стали восприниматься не разрозненно, как отдельные исключительные случаи, но как особый, достойный специального изучения феномен.

В редакторской статье, открывшей второй сборник «Слово композитора: мысли о музыке» [2], был сформулирован важный тезис о том, что «“слово” композитора — феномен *исторический*» [2, 6], то есть эволюционный, развивающийся во времени. Данная идея раскрывается ученым на множестве примеров из отечественной музыки, показывающих в диахроническом разрезе, что многим композиторам было присуще стремление высказываться не только в звуках, но и вербально. Речь идет о трудах Дилецкого, Львова, Кастальского, Смоленского, Чайковского, Римского-Корсакова, Гречанинова, Рославца, Вышнеградского, а переместившись ближе к сегодняшнему дню,

Научные проекты

можно назвать имена наших современников — Денисова, Шнитке, Мартынова, Екимовского и др.

Таким образом, «словесность», заключающая в себе мысли творцов о своей и не-своей музыке, стала *предметом* специального внимания и получила удачно благодаря своей емкости и краткости определение — «*слово композитора*». Нельзя не отметить и другое терминологическое нововведение, которым Гуляницкая обозначила явление, выделившееся уже в самостоятельную отрасль науки о музыке, — «*композиторское музыковедение*».

В предисловии к первому сборнику «Слово композитора» [1], которое так и названо «О современной композиторской музыкологии», ученый с разных сторон последовательно раскрывает содержание этого понятия. Вот лишь некоторые тезисы: «Слово художника имеет и особый смысл, и особый вес: существо произведения скорее находится во власти его творца, нежели слушателя-зрителя-читателя» [1, 6]. Или другое высказывание, заключающее в себе много полезного с методологической точки зрения: «Слово художника — это инструмент постижения произведения — и шире — интеллектуально-художественной среды, его порождающей или окружающей» [там же].

Итак, композиторское слово, будь то отдельная лексическая единица или развернутый дискурс, так называемый «литературный факт» (Ю. Тынянов), может фигурировать в различных жанровых и стилевых формах — от текучей материи беседы до структурированного монолога в научном или теоретическом трактате; оно может иметь вид метафорически многозначного высказывания или, напротив, выступать в качестве отрефлексированной терминологической конструкции. Однако в каких бы формах ни воплощалось исходящее от автора слово, оно всегда служит важным и неотменимым способом познания художественного языка и художественного текста.

Научные проекты

Данная методологическая позиция, настаивающая на особой роли авторского слова в постижении произведения искусства, не означает отказа от «роли читателя» (*Intentio lectoris*) и от того, что несет в себе художественный текст (*intentio operis*). К перечисленным интенциям, примыкает, безусловно, и авторское намерение, или интенция (*Intentio auctoris*). Выраженная вербально, будь то мысли о содержательных или конструктивных сторонах музыкального текста, эта интенция открывает слушателю, аналитику, интерпретатору важные грани художественного мира, заключенного в произведении искусства.

Кратко остановимся на содержании сборников, входящих в серию «Слово композитора». На данный момент их три, продолжается работа над четвертым. В определенной степени эти издания могут рассматриваться как некое единство, сохраняющее в своем развитии генеральную линию и при этом избегающее жестких предустановленных схем. И внутренняя рубрикация сборников, отражающая конкретную тематику материалов, и разнообразные жанры вербальных текстов, и их авторы, принадлежащие разным эпохам и странам, — все это отражает живой поиск, всегда сопутствующий процессу научной работы³.

Основу *первого* сборника «Слово композитора» [1] преимущественно составили переводы высказываний крупнейших европейских композиторов XX века — Оливье Мессяна, Пьера Булеза, Янниса Ксенакиса, Карлхайнца Штокхаузена, Луиджи Ноно и др. Все тексты, не публиковавшиеся до этого на русском языке (а в сборник вошли переводы, специально выполненные музыковедами для данного издания), и по сей день остаются важным источником информации. Из

³ Полный список статей, опубликованных в сборниках «Слово композитора», размещен в Приложении.

Научные проекты

них читатель может получить сведения об эстетической позиции творцов; об их отношении к возможностям, предоставляемым компьютерными технологиями; о замыслах произведений; о приемах «письма» и техниках музыкальной композиции...

В этот разножанровый контекст, составленный из высказываний мэтров европейской музыки, органично вписалось и небольшое «парижское» интервью Эдисона Денисова, сделанное в 1995 году, когда композитор находился во Франции. Здесь прозвучали мысли об аналогиях между музыкой и архитектурой, о роли материала в обеих областях, о рациональном начале в музыкальной композиции, о пространственных решениях.

Если первый сборник давал представление о зарубежной композиторской музыкологии, то *второй сборник «Слово композитора: мысли о музыке»* [2], напротив, главным образом был ориентирован на русскую музыку. При этом «хронотоп» представленных материалов существенно расширился и охватил более широкие временные границы — от начала прошлого века до начала нынешнего.

Имена русских композиторов — а это не только столпы отечественной музыки, такие как Александр Скрябин, но и творцы, по разным причинам получившие значительно меньшую известность, Леонид Сабанеев, Николай Черепнин, Федор Акименко, Александр Никольский, — определили облик первой части сборника («Прошлое»).

Здесь композиторское слово дано многообразно — в виде «виртуального диалога», как в случае с высказываниями А. Скрябина, выстроенными в виде ответов на предполагаемые вопросы (незримым «интервьюером» выступает музыковед А. Бандура); в виде теоретических рассуждений (А. Никольский); дайджеста литературных текстов (Ф. Акименко). Редкие имена, редкие материалы, добытые в зарубежных хранилищах или личных архивах (архив дочери Сабанеева

Научные проекты

В.Л. Сабанеевой-Ланской), — все это говорит об уникальности опубликованных в сборнике материалов.

«Действующими лицами» второй части сборника («Настоящее») стали наши современники — композиторы московской школы: Кирилл Волков, Николай Корндорф, Валерий Кикта, Алексей Ларин, Алексей Муравлев, Владимир Тарнопольский, Николай Сидельников, Иван Соколов. Формы, в которых облечено слово композитора на этот раз — беседы, фрагменты переписки, эссе.

Небольшим исключением из преобладающего контекста, связанного с темой отечественной музыки, стали статьи Ксенакиса и о Ксенакисе. Тем самым симметрично была продолжена линия предыдущего сборника, связанная с публикацией работ зарубежных композиторов.

В третьем сборнике «Слово композитора и о композиторе» [3] высказывания зарубежных и отечественных авторов представлены примерно в равных пропорциях. Здесь можно найти такие видные имена в европейской и американской музыке, как П. Булез, Л. Берио, О. Мессиан, Б. Бриттен, С. Райх, Ж. Апергис. От имени же современной отечественной музыки «представительствовали» известные композиторы А. Ларин, И. Соколов и А. Батагов.

Кроме того, отчетливо и рельефно прозвучало и «слово музыковеда» — Александра Ивашкина, который в силу непреодолимых обстоятельств не смог принять участие в сборнике. Поэтому была опубликована одна из статей ученого, в оригинале написанная по-английски — «Кроссовер и двойная переработка в советской и постсоветской музыке».

Общей особенностью всех выпусков является то, что переводы выполнены специалистами-музыковедами, и это очень важно, ведь речь идет о текстах, изобилующих специальной терминологией.

Научные проекты

Впрочем, тексты Я. Ксенакиса полны терминами из области математики, физики, компьютерных технологий, связанных с искусственным генерированием звука и т.д. Его статья «О времени» («Concerning Time») [2, 169–179] представляет собой совершенно особый тип повествования. Рассуждая о природе времени, композитор обращается и к философским идеям античных мыслителей (Парменид, Платон, Гераклит), и к физико-математическим теориям, возникшим в XX веке, поэтому здесь фигурируют имена таких ученых, как Эйнштейн, Лоренц, Райхенбах и др.

«Трудности перевода» неизбежно возникали и в тех случаях, когда композиторы намеренно прибегали к своего рода словотворчеству. Например, статья П. Булеза, посвященная размышлениям о «механизмах композиции» с использованием компьютера, по-французски имеет лаконичное и изящное название — «*L'in(dé)fini et l'instant*». Если второе слово (мгновение) легко поддается переносу в другую языковую среду, то первое (неопределенность), один из слогов которого помещен в скобки, создает эффект удвоения смысла (бесконечность/неопределенность). Такая словесная конструкция напоминает матрешку, заключая в себе сразу два слова и как минимум два значения. Невозможность подобрать русскоязычный эквивалент этой лексической находке Булеза утвердила в решении оставить данное название в оригинале.

Каковы жанровые формы композиторских высказываний, представленные в выпусках серии? Это диалоги, переписка, лекции, статьи, фрагменты крупных научных трактатов, эссе, доклады, предисловия к партитурам; редкий, а потому особенно примечательный жанр публичной речи и не менее редкое поэтическое слово.

В сборнике 2016 года помещена объемная лекция Булеза «*Письмо и идея*». Текст, очень показательный для стиля интеллекту-

Научные проекты

альной прозы Булеза, погружает читателя в область отвлеченных, абстрактных рассуждений о природе творческого процесса, в частности о соотношении сознательного выбора и бессознательных, спонтанных решений. Жанр лекций был представлен и одной из гарвардских лекций Лучано Берлио «Визуализация музыки» [3, 70–84], которая посвящена вопросам сценического воплощения музыкального произведения.

Здесь будет уместно напомнить, что первым композитором, прочитавшим Нортоновские лекции в Гарварде, был Игорь Стравинский (его «Музыкальная поэтика в форме шести лекций» впоследствии стала широко известной книгой). Кроме Стравинского в Гарварде выступал с лекциями Пауль Хиндемит («Мир композитора. Горизонты и пределы»), Леонард Бернстайн (Вопрос, оставшийся без ответа. Шесть бесед в Гарварде»), Аарон Копленд («Музыка и воображение»), Роджер Сешнз («Вопросы о музыке»), Джон Кейдж (I–VI).

Поэтическое «слово композитора» представлено в сборнике текстами О. Мессиана из двух вокальных циклов «Ярави» и «Поэмы для Ми». Их языковая ткань, подчиненная исключительно художественным целям, метафорична, образна, пропитана символикой, связанной с религиозными идеями.

К жанру *публичной речи* принадлежит текст выступления Бенжамина Бриттена по поводу вручения композитору Первой премии Аспена, которая, по словам переводчика, «представляет собой образец риторического красноречия и написана в лучших традициях жанра» [3, 157]. Лучшие традиции — это нобелевская лекция Бродского, выступление М. Кундеры и т.п. — в речи Бриттена получают достойное продолжение.

Диалогические формы композиторских высказываний — один из самых распространенных способов, позволяющих зафиксировать

Научные проекты

слово художника. Беседы с композиторами (Денисов, Ларин, Тарнопольский, Соколов, Батагов, Райх, Апергис и др.) не только доносят до читателя живую интонацию, непосредственную реакцию собеседника, но и позволяют запечатлеть слова авторов, прежде всего тех, кому не была свойственна склонность к писательству. Эта черта в высшей степени характерна, например, для П. Булеза, автора многочисленных литературных работ — книг, статей, эссе, рецензий и т.д., или для К. Штокхаузена (10 томов его «Текстов о музыке» («Texte zur Musik»)⁴, изданных с 1952 по 1998 год).

С точки зрения тематики, композиторские тексты несут в себе многоплановую информацию. Вот лишь некоторые тематические направления.

О роли технологий и научных теорий в процессе создания музыкальных произведений идет речь в статье Ксенакиса «Пути музыкальной композиции». Фокусируя внимание на теме «композитор и компьютер», — название французского журнала, где была опубликована эта статья, — автор размышляет над соотношением *ratio* и *emotio* в художественном процессе, анализирует интеракцию искусственного

⁴ Stockhausen K. Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik. Bd. 1: Aufsätze 1952—1962 zur Theorie des Komponierens. Köln, 1963; Stockhausen K. Texte zur Kunst Anderer, Aktuelles. Bd. 2: Aufsätze 1952—1962 zur musikalischen Praxis. Köln, 1964; Stockhausen K. Texte zur Musik 1963—1970. Bd. 3: Einführungen und Projekte, Kurse, Sendungen, Standpunkte, Nebennoten. Köln, 1971; Stockhausen K. Texte zur Musik 1970—1977. Bd. 4: Werk-Einführungen, Elektronische Musik, Weltmusik, Vorschläge und Standpunkte, Zum Werk Anderer. Köln, 1978; Stockhausen K. Texte zur Musik 1977—1984. Bd. 5: Komposition. Köln, 1989; Stockhausen K. Texte zur Musik 1977—1984. Bd. 6: Interpretation. Köln, 1989; Stockhausen K. Texte zur Musik 1984—1991. Bd. 7: Neues zu Werken vor LICHT, Zu LICHT bis MONTAG, MONTAG aus LICHT. Kürten, 1998; Stockhausen K. Texte zur Musik 1984—1991. Bd. 8: DIENSTAG aus LICHT, Elektronische Musik. Kürten, 1998; Stockhausen K. Texte zur Musik 1984—1991. Bd. 9: Über LICHT, komponist und Interpret, Zeitwende. Kürten, 1998; Stockhausen K. Texte zur Musik 1984—1991. Bd. 10: Astronische Musik, Echos von Echos. Kürten, 1998.

Научные проекты

интеллекта и человеческого разума, таланта, способности к озарению или интуитивному прозрению.

Кроме того, Ксенакис прилагает к статье две примечательные таблицы. Одна из них является последовательным сравнением этапов в развитии музыки и математики — от Античности до XX века, другая же, обозначенная словом «мозаика», предлагает авторскую классификацию собственных произведений, распределенных по техникам композиции. Ориентированный главным образом на мир науки, творческий метод Ксенакиса вбирает в себя различные научные теории — марковские цепи, стохастическую полигональную вариацию, логические операции над классами и т.д. Именно под этими рубриками и сгруппированы произведения композитора.

Закономерности *творческого процесса* О. Мессиаана, раскрытые в его «композиторском слове», отсылают к другим содержаниям — религиозным предметам, таинственным соотношениям музыки с «ритмом, цветом и орнитологией». Будучи музыкантом, ритмологом и орнитологом (напомним, что однажды так композитор ответил на вопрос: «Кто вы, Оливье Мессиаан?»), в диалогах с Клодом Самюэлем, фрагменты которых опубликованы в сборнике [1, 64–77], Мессиаан прокомментировал идеи, касающиеся ритмических принципов его музыки, в частности тех, что были почерпнуты из индийской музыки и древнегреческой метрики.

О своем «ритмическом кредо» композитор говорит и в докладе, сделанном на конференции в Брюсселе [1, 60–63]. Не может не вызывать интерес фраза Мессиаана, произнесенная композитором относительно сочинения «Цвета града Небесного», о том, что его форма «зависит исключительно от цвета» [1, 59]!

В статье «Текст — музыка — пение» Луиджи Ноно подробно рассматривается проблематика, касающаяся соотношения музыки и

Научные проекты

текста. Композитор, в частности, подробно анализирует фонетический и семантический эффект, достигаемый при симультанном соединении нескольких текстов в сочинениях «La terra e la campagna» и «Il canto sospeso». Экскурсы в историю, — а Ноно проводит интересные параллели с композиторским опытом прошлого (Джезуальдо ди Веноза, Монтеверди), — показывают, насколько глубоко уходят корни многих явлений авангардной музыки XX века.

Большой интерес вызывают рассуждения композиторов о специфике *музыкальных форм* в старинной и современной музыке. Этой тематике посвящены фрагменты исследования А. Никольского «Формы русского церковного пения» [2, 67–75].

Наблюдения над структурой *самогласных и осмогласных* напевов сопровождаются следующими выразительными характеристиками: «...высокое качество этих разнообразных форм, то есть их стройность, законченность, ясность и гармоничность, еще более усиливают эстетическую ценность осмогласия, возводя его на степень бесспорного искусства» (Никольский) [2, 74].

Свой взгляд на проблему *формообразования* предлагает и П. Булез: в его тексте «Форма» [1, 14–19] из книги «Orientations» изложены мысли о соотношении между «открытыми» /«закрытыми», стабильными /мобильными формами. Примечательно, что композитор проецирует на музыкальную композицию термин «*форманта*», принятый в акустике. Так, напомним, называются части его Третьей фортепианной сонаты, которую Булез тоже сопровождал подробным теоретическим комментарием «Sonate, que me veux-tu?» / «Соната, чего ты хочешь от меня?»).

Вопросы организации *пространства* в музыкальной композиции, опирающейся на принцип пространственной диспозиции нескольких инструментальных групп, поднимаются сразу в нескольких

Научные проекты

интервью — П. Булеза, данном музыковеду Д. Жамё [1, 95–98], Э. Денисова [1, 84–88], в статье Ксенакиса [1, 22–35] и других композиторских высказываниях.

Большой интерес представляет и *слово композитора о композиторе*. Особую ценность это приобретает в тех случаях, когда речь идет о смысловой, содержательной стороне произведения. Так, известный пианист и композитор Иван Соколов в своих о «Заметках о «Лабиринтах» Николая Сидельникова» [2, 180–205], написанных специально для данного сборника, предложил развернутое толкование последнего сочинения Н. Сидельникова.

Многослойный музыкальный текст, поражающий масштабами своей конструкции (жанр данной композиции абсолютно уникален — это роман-симфония в пяти фресках), сложностью и глубиной художественного замысла, раскрывает, благодаря проницательной интерпретации И. Соколова, скрытые смысловые пласты, зашифрованные в том числе в звуковой, буквенной и числовой символике.

Рецептивный опыт, убедительно и захватывающе переданный музыкантом сразу в двух формах интерпретации — исполнительской и музыковедческой, — служит важным источником информации для всех, кто соприкасается с миром музыки Н. Сидельникова.

Впрочем, суждения Ивана Соколова привлекают к себе внимание независимо от того, идет ли речь о музыкальных явлениях настоящего или прошлого, зарубежной или отечественной культуре. Своими мыслями музыкант, как правило, охотно делится с публикой — ни один из концертов этого исполнителя не обходится без захватывающего словесного комментария. Причем такой комментарий нельзя назвать обычным вступительным словом — рассуждения музыканта представляют собой неотъемлемую часть ткани всего концерта, со-

Научные проекты

ставленного из произведений Дебюсси или Рахманинова, Кейджа или Крама, Уствольской или Вустина.

«Слово композитора является такой же материей, как и сама его композиция» [3, 97], — считает Соколов, относя данный тезис, прежде всего, к самому себе, но не только. Эта мысль утверждается еще более определенно: «И то, что композитор говорит о своей музыке, — это и есть его музыка. Вот я говорю вам сейчас, а это и есть музыка, опус незаписанный» [3, 98].

Можно было бы счесть это высказывание неким преувеличением, если бы речь не шла о композиторе, который внедряет свое слово, порой напоминающее мини-лекцию, в рамки собственного художественного произведения. В качестве примера такого синтетического словесно-инструментального опуса музыкант называет одну из своих композиций: «Даже такое сочинение у меня есть, называется “Мысли о Рахманинове”: я играю этюд-картину Рахманинова и о ней рассказываю. Все эти слова в тексте моего сочинения записаны, и сам текст Рахманинова меняется в конце — такая пьеса» [3, 98].

О том, как воспринимается творцами сегодняшнего дня художественный язык мастеров прошлого — еще одна тема, отражающая специфическое, профессионально заостренное композиторское восприятие. Даже отдельные заметки, краткие наблюдения необычайно ценны, поскольку направляют внимание на такие детали музыкального текста, в которых заключено больше тайны, чем техники.

Например, Алексей Ларин, известный композитор, представитель Гнесинского Дома, в одном из интервью касается не только общих проблем современного искусства, но и указывает на некоторые черты в произведениях классиков, непостижимых в своей простоте и совершенстве: «Или окончание баллады Мусоргского “Забытый” с ярчайшим фонизмом двух малых децим на расстоянии трех октав! Или

Научные проекты

каданс в романсе Рахманинова “Она, как полдень, хороша”, где заключительной тонике неожиданно (но абсолютно органично) предшествует одноголосный бас — шестая пониженная ступень. *Но часто внешних атрибутов нет, а музыка потрясает* (курсив мой — Ю.П.)...» [2, 122].

Итак, высказывания композиторов во всем их жанровом и тематическом многообразии представляют собой обширное интеллектуальное поле, на котором разворачивается диалог, полезный слушателю, исполнителю, музыковеду.

«Привлечение композиторского слова, а точнее, композиторского музыковедения, — это значит стремление как можно больше объяснить, с тем чтобы как можно больше понять» [1, 7], — эта научная позиция обуславливает стремление к понимаю музыки, в том числе через слово композитора о ней.

ЛИТЕРАТУРА

1. Слово композитора. Сб. трудов РАМ им. Гнесиных. Отв. ред. и сост. Н.С. Гуляницкая. М.: РАМ им. Гнесиных, 2001.
2. Слово композитора: мысли о музыке. Сборник статей и материалов. Ред.-сост. Н.С. Гуляницкая. М.: РАМ им. Гнесиных. 2011.
3. Слово композитора и о композиторе. Сборник статей и материалов. Ред. и сост. Н.С. Гуляницкая, Ю.Н. Пантелеева. М.: РАМ им. Гнесиных, 2016.
4. *Boulez P. Jalons (pour une décennie). Dix ans d'enseignement au Collège de France (1978 —1988), textes réunis et présentés par Jean-Jacques Nattiez, Paris, Christian Bourgois, 1989.*
5. Perspectives of New Music. Vol. 50, No. 1-2, Winter / Summer 2012 Golden Anniversary Issue.

REFERENCES

1. Slovo kompozitora. Sbornik trudov RAM im. Gnesinyh. Otvetstvennyi redactor i sostavitel N.S.Gulyanickaya. [Word composer. Collection of works of the Russian Gnesins' Academy of music. Responsible editor and compiler N.S. Gulyanitskaya]. Moskva [Moscow]: Russian Gnessins academy of music, 2001.
2. Slovo kompozitora: mysli o muzyke. Sbornik statej I materialov. [The composer's word: thoughts about music. Collection of articles and materials.] Red.-sost. N.S.Gulyanickaya [Responsible editor and compiler N.S. Gulyanitskaya]. Moskva [Moscow]: RAM im. Gnesinyh, 2011.
3. Slovo kompozitora i o kompozitore. Sbornik statej i materialov. Red.-sost. N.S.Gulyanickaya, YU.N.Panteleeva. Moskva [Moscow]: Russian Gnessins academy of music, 2016. 208 s.
4. *Boulez P.* Jalons (pour une décennie). Dix ans d'enseignement au Collège de France (1978 —1988), textes réunis et présentés par Jean-Jacques Nattiez, Paris, Christian Bourgois, 1989.
5. Perspectives of New Music. Vol. 50, No. 1-2, Winter / Summer 2012 Golden Anniversary Issue.

**ПОЛНЫЙ СПИСОК СТАТЕЙ, ОПУБЛИКОВАННЫХ
В СБОРНИКАХ «СЛОВО КОМПОЗИТОРА»**

Слово композитора.

Сборник трудов РАМ им. Гнесиных⁵

Н. Гуляницкая. Предисловие. О современной композиторской музыкологии. С. 4–13.

П. Булез. Форма. Пер. с англ. Т. Цареградской. С. 14–19.

П. Булез. L'in(dé)fini et l'instant. Пер. с франц. Ю. Пантелеевой. С. 20–21.

Я. Ксенакис. Пути музыкальной композиции. Пер. с франц. Ю. Пантелеевой. С. 22–35.

Л. Ноно. Текст— музыка — пение. Пер. с нем. М. Чистяковой. С. 36–50.

К. Штокхаузен. Супрагуманизация. Наступает время, грядет пробуждение (отрывки интервью из книги «К космической музыке»). Пер. с англ. С. Тюлиной. С. 51–55.

О. Мессиан. Предисловие к партитуре «И чаю воскресения мертвых». Пер. с франц. С. Рудник. С. 56–58.

О. Мессиан. «Цвета Града Небесного» (первое предисловие к партитуре). Пер. с франц. С. Рудник. С. 59.

О. Мессиан. Конференция в Брюсселе: доклад на международной выставке. Пер. с франц. С. Рудник. С. 60–63.

О. Мессиан. Музыка и цвет. Новые диалоги с Клодом Самюэлем. Глава: В поисках ритма. Пер. с франц. Е. Денисовой. С. 64–77.

⁵ Ответственный редактор и составитель Н.С. Гуляницкая. Москва, 2001. —106 с.

Научные проекты

«А могло бы иначе...» (Интервью с Луиджи Ноно). Пер. с нем. М. Чистяковой. С. 78–83.

Интервью с Эдисоном Денисовым. Записано Н. Солоповой. С. 84–88.

Интервью с М. Штанке. Пер. с нем. З. Межвинской. С. 89–94.

О полифонии Х и «поэзии власти». Интервью Доминика Жамё с Пьером Булезом. Пер. с франц. Т. Красниковой. С. 95–98.

В. Ульянич. Проект ФОРМУЗ: Звонное пространство-время и Художественный синтез звука. С. 99–104.

Слово композитора: мысли о музыке.

Сборник статей и материалов⁶

Н. Гуляницкая. Слово о «слове»... С. 5–14.

А. Бандура. А. Скрябин — О музыке и ее путях. С. 15–27.

Т. Масловская. Л. Сабанеев — О «психологии музыкального процесса». С. 28–47.

Е. Матюшина. Ф. Акименко — «О жизни в искусстве». С. 48–60.

М. Рахманова. Н. Черепнин — О Мусоргском. С. 61–66.

Н. Гуляницкая. А. Никольский — О музыкальной форме. С. 67–75.

Т. Науменко. К. Волков. «...Главная тема живет в моей музыке помимо моей воли...» (статья-интервью). С. 76–86.

Ю. Пантелеева. Н. Корндорф и его слово о музыке. «Эпистолярный Корндорф». С. 87–104.

М. Цуканова. В. Кикта. «...Я никогда в жизни не думаю, чтобы сделать что-либо новаторское...». С. 105–114.

⁶ Редактор - составитель Н.С. Гуляницкая. М.: РАМ им. Гнесиных, 2011. 205 с.

Научные проекты

Н. Гуляницкая. А. Ларин: «...Несмотря на щедро предрекаемые концы света, музыкальная практика существует...». С. 115–122.

Т. Красникова. А. Муравлев: «... Особенно ценю в музыке простоту (мудрую, божественную), красоту и естественность». С. 123–127.

А. Третьякова, Л. Дьячкова. В. Тарнопольский: «Искусство, как и все живое, существует только в состоянии постоянной эволюции...». С. 128–143.

В. Ульянич. Опыт анализа музыкальной композиции ладозвонного типа. С.144–156.

Ю. Пантелеева. Композиторская терминология: о концептосфере теоретических высказываний Янниса Ксенакиса. С.157–168.

Я. Ксенакис. О времени. Пер. с англ. Ю. Пантелеевой. С. 169–179.

И. Соколов. Заметки о «Лабиринтах» Н.Н. Сидельникова (публикация Ю. Пантелеевой). С. 180–205.

Слово композитора и о композиторе.

Сборник статей и материалов⁷

Ю. Пантелеева. Слово о «слове». С. 4–14.

А. Ивашкин. Кроссовер и двойная переработка в советской и постсоветской музыке. Перевод с англ. и комментарии Ю. Пантелеевой. С. 15–30.

П. Булез. Письмо и идея. Перевод с франц. Ю. Пантелеевой. С. 31–69.

Л. Берио. Визуализация музыки. Перевод с англ. Т. Цареградской. С. 70–84.

⁷ Редактор-составитель Н.С. Гуляницкая, Ю.Н. Пантелеева. М.: РАМ им. Гнесиных, 2016. 208 с.

Научные проекты

Н. Гуляницкая. А. Ларин: «Что стоит за звуками...». С. 85–96.

Н. Гуляницкая. И. Соколов. О музыке и музыкантах. С. 97–109.

А. Батагов. Интервью. С. 110–116.

С. Райх. Из Нью-Йорка в Вермонт. Перевод с англ.
Ю. Пантелеевой. С. 117–146.

Ж. Апергис. Музыкальный палимпсест. Перевод с франц.
Ю. Пантелеевой. С. 147–156.

Б. Бриттен. На вручение Первой премии Аспена. Перевод с англ. и комментарии Е. Луценко. С. 157–173.

О. Мессиан. Ярави, Песнь любви и смерти. Перевод с франц.
Ю. Пантелеевой. С. 174–189.

О. Мессиан. Поэмы для Ми. Перевод с франц. Ю. Пантелеевой.
С. 190–197.

Н. Гуляницкая. Композитор о «звуке и букве», о «слове и деле»
(вместо заключения). С. 198–207.

