



Т. В. ЦАРЕГРАДСКАЯ

*Российская академия музыки имени Гнесиных
г. Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-8436-712X, tania-59@mail.ru*

Музыкальный экфрасис и перспективы интермедиального исследования

На волне процесса расширения аналитических подходов в современной искусствоведческой аналитике музыковеды всё чаще обращаются к понятию «интермедиальности». Отделившись от понятия «интертекстуальность» (Оге Ханзен-Леве, Иван Ильин), «интермедиальность» постепенно вошла в число тех искусствоведческих инструментов, которые позволяют анализировать сочетание разных «медиа» в одном тексте. Частным случаем интермедиальности оказывается «музыкальный экфрасис», разработанный в трудах Зиглинд Брюн. Через последовательность действий, предложенную Брюн, осуществляется возможность систематизировать отношения разных медиа в пространстве одного текста на примере скрипичного произведения финского композитора Кайи Саариахо «Фризы». Авторское пояснение раскрывает ассоциативный механизм двухэтапного взаимодействия: от скрипичной Чаконы Иоганна Себастьяна Баха (исходная точка) – к «Фризам» Одилона Редона и гравюрам Маурица Эшера и далее к жанрам эпохи барокко («карильон, граунд, пассакалья и чакона», по словам композитора). Ключевым оказывается понятие «фриза» как живописного произведения, обладающего способностью разворачиваться во времени. «Фриз» как концепция (а не конкретное произведение) оказывается «зонтичным термином» («umbrella term») для разных типов развёртывания, устанавливая между ними множественность воплощений в рамках единства концепции.

Ключевые слова: анализ, интермедиальность, музыкальный экфрасис, Саариахо, фриз.

Для цитирования / For citation: Цареградская Т. В. Музыкальный экфрасис и перспективы интермедиального исследования // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 3. С. 7–16. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.3.007-016.

TATIANA V. TSAREGRADSKAYA

*Russian Gnesins' Academy of Music, Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-8436-712X, tania-59@mail.ru*

Musical Ekphrasis and the Prospects of Intermedial Research

Following the current tendency of extension of analytical approaches in contemporary analysis of art, works musicologists frequently bring in the notion of “intermediality.” Having separated itself from the notion of “intertextuality” (Aage Hansen-Loewe, Ivan Ilyin) “intermediality” joined the group of those tools of art criticism which makes it possible to analyze the interconnection of different “media” in a work of art. “Musical ekphrasis” has been developed as a concept

in the musicological works of Sieglinde Bruhn. Through the sequence of actions proposed by Bruhn in her book it becomes possible to systematize the relationships of different media in the realm of one musical composition by the example of Kaija Saariaho's composition "Frises" for solo violin. The composer's annotation to the work discloses the mechanism of association in a two-stage interaction: from Bach's Chaconne for solo violin (as the starting point) to the "Frises" by Odilon Redon and Moritz Escher's etchings, and onwards to the Baroque musical genres (according to composer, the "carillon, ground, passacaglia, and chaconne"). The notion of the "frise" as a type of painting endowed with a potential for development in time turns out to be a crucial concept. The frise as a concept (rather than a title of a particular musical work) becomes an "umbrella term" for different kinds of musical unfolding establishing a plurality of relationships within the framework of conceptual unity.

Keywords: analysis, intermediality, musical ekphrasis, Saariaho, frise.

Сегодня поле аналитических методов имеет тенденцию к непрерывному расширению. И не только потому, что необходимость искать аналитический подход неразрывно связана со спецификой объекта, такого, как, например, новейшая музыка. Схожие процессы происходят и в отношении к музыке прошлых эпох, в том числе хорошо, казалось бы, изученной. Так, например, Джон Кословски, глава Общества теории музыки Нидерландов, выступая на конференции EUROMAC 9 в Страсбурге (2017), предложил доклад на тему: «Тристан и акт музыкального анализа: конфликты, пределы, возможности» [6, р. 233]. Учёный развивает мысль о том, что вступление к «Тристану» Вагнера стало полем, где сталкиваются разные теоретические подходы, из которых он выбирает и анализирует три: 1) пост-римановский анализ Хорста Шаршуха; 2) историко-стилевой анализ Жака Шайи; 3) шенкеровский анализ Уильяма Митчела. Одной из существенных идей всего доклада становится проблема «рефокусировки» анализа, комплементарного взаимодействия тех или иных тенденций, обогащения знания об объекте за счёт множественности подходов. А в тех произведениях, где на одном

и том же пространстве пересекаются принципы разных искусств, это становится просто необходимым. Нам представляется, что современное состояние музыкального искусства разворачивается по направлению к *интермедиальности*, и это требует от исследователей новых аналитических средств. Наша задача – оценить некоторые идеи, связанные с интермедиальностью.

Несмотря на то, что в литературоведении понятие «интермедиальности» было введено ещё в 1812 году Сэмюелем Кольриджем¹, в полной мере оно заработало только во второй половине XX века. В 1965 году о данном явлении заговорили представители течения «Флюксус»². Одним из признаков нового искусства теоретик «Флюксуса» Кен Фридман называет «интермедиа» – отсутствие рамок и границ между различными видами искусства. Впоследствии термин «интермедиальность» (англ. *inter + media/art = intermedia/interart*) был закреплён выдающимся немецко-австрийским учёным О. Ханзен-Леве [5].

Исследователи отмечают, что «интермедиальность» унаследовала проблематику давно известного и широко обсуждаемого концепта «взаимодействия искусств». Принципы интермедиально-

го анализа разрабатывались на основе теории интертекстуальности (Р. Барт, Ю. Кристева) и получили своё развитие в работах Г. А. Левинтона, Б. Вальденфельса, Э. Гуссерля, М. Мерло-Понти. Понятие «интермедиальность» стало появляться в терминологическом аппарате философии, филологии и искусствоведения в тот момент, когда понятие «текста» превратилось в одно из ведущих в гуманитарных науках. Под «текстом» понималось не только литературное письмо, но все знаковые, семантически значимые системы, заключающие в себе связную информацию. Так появилась возможность говорить о «тексте культуры» и «текстах искусства». Понятие «стиля», «метода», «направления» возымели тенденцию к замене их общим понятием «дискурс». Основное внимание исследователей оказалось сосредоточенным на выявлении взаимодействия различных «голосов», «языков», «кодов», «текстовых единиц». Но расширительное понятие текста не всегда плодотворно для искусствоведческого анализа, поскольку уравнивает в правах так или иначе все знаковые системы; более плодотворным оказывается анализ различий между хотя и знаковыми, но все же разными по своему специфику явлений. Возникшее рядом с этим понятие «медиа», предложенное известным отечественным философом И. Ильиным, воспринимается как более соответствующее. «Под этим многозначным термином, – объясняет Ильин, – имеются в виду не только собственно лингвистические средства выражений и мыслей и чувств, но и любые знаковые системы, в которых закодировано какое-либо сообщение. С семиотической точки зрения, все они являются равноправными средствами передачи информации, будь то слова писателя, цвет, тень и линия художника, звуки

(и ноты как способ их фиксации) музыканта, организация объёмов скульптором и архитектором, и, наконец, аранжировка зрительного ряда на плоскости экрана – всё это в совокупном плане представляет собой те медиа, которые в каждом виде искусства организуются по своему своду правил – коду, представляющему собой специфический язык каждого искусства. Всё вместе, – завершает Ильин своё определение, – эти языки образуют “большой язык” культуры любого конкретного исторического периода» [1, с. 8]. Таким образом, «медиа» определяются как каналы художественных коммуникаций между языками разных видов искусства. Именно здесь обозначается различие между понятиями «интертекстуальность» и «интермедиальность», которое представляется методологически существенным.

Искусство XX века, особенно его вторая половина, демонстрирует устойчивую тенденцию к появлению музыки, опирающейся не только на литературные описания, а на живописные, скульптурные, архитектурные произведения: первая часть из триптиха «Три места в Новой Англии» Чарльза Айвза (в основе – барельеф памяти Роберта Шоу в Бостоне); «Боттичеллиевский триптих» Отторино Респиги; «Фрески Пьеро делла Франческа» Богуслава Мартину; «Тембры, пространство, движение» Анри Дютийе по Ван Гог, «Художник Матис» Пауля Хиндемита. Список продолжает активно пополняться: композиторы рубежа XX–XXI веков активно расширяют зону музыкальной содержательности. Если современному французскому композитору Югу Дюфуру (р. 1943) принадлежит целая серия сочинений именно по живописным произведениям (в его круге внимания Рембрандт, Тьеполо, Тициан, Шардон, Ван Гог, Джексон Поллок,

Гойя), то Тристан Мюррей иногда соединяет несколько источников разного происхождения в одном сочинении.

Представляется, что сегодня существуют такие формы взаимодействия смежных искусств, которые следовало бы выделить в отдельную категорию. И здесь может помочь представление об «экфрасисе». Музыковедам этот термин практически неизвестен, им чаще пользуются литературоведы. Умберто Эко в своей книге «Сказать почти то же самое» определяет экфрасис как «описание произведения изобразительного искусства, будь то скульптура или картина» [3, с. 249]. Автор пишет, что нам привычнее перевод текста в текст зрительный (экранизация книги, например), тогда как экфрасис предполагает, наоборот, перевод зрительного текста в текст литературный (или поэтический). Умберто Эко определяет экфрасис как подробное описание какого-либо искусства (живописи, скульптуры, музыки), которое бы создавало точное

представление о том, что оно описывает. Главное в экфрасисе – «возможность сделать зримым» [там же].

Может ли музыкальное произведение сделать «зримым» произведение другого искусства? Этот вопрос подробно исследовала в своей монографии американский музыковед Зиглинд Брюн. Её большой труд под названием «Музыкальный экфрасис: композиторы в отношении к поэзии и живописи» [4] был издан в 2000 году и является пока единственным всесторонним исследованием музыкального экфрасиса.

Исследовательница определяет «музыкальный экфрасис»: «...это случай трансформации произведения – его содержания и формы, изобразительности и языка выражения – ... я обозначу как *музыкальный экфрасис*» [4, р. 16], – и приводит схему [Ibid., р. 17].

Основу схемы составляет опора на два вида музыкального экфрасиса: литературный и живописный. В основание помещены эстетические теории (теории

Схема 1. Взаимодействие искусств в процессе экфрасиса по книге Зиглинд Брюн



искусства), от которых исходят способы экфрасического описания. В центр помещён сам музыкальный экфрасис, а с ним взаимодействуют разные аспекты. К этим связям примыкают другие виды экфрасиса (немузыкального).

В отношении музыкально-живописного экфрасиса Брюн предлагает анализ музыкального произведения с точки зрения следующих его аспектов:

1) описание и контекст – присущие или приобретённые значения средств музыкальной выразительности;

2) средства музыкальной трансмедиализации (музыкального опосредования) – ритм, высота звука, интервалы и линии, контуры, тембры, общее и особенное, структура и структурные обозначения, аллюзии и цитаты;

3) варианты экфрасиса – перенос, дополнение, ассоциация, интерпретация, свободная ассоциативная игра.

Эта схема, конечно, может быть дополнена и рассмотрена критически, но сама идея детализации отношений внутри смежных искусств нам кажется плодотворной.

Рассмотрим пример из современной композиторской практики.

Кайя Саариахо сегодня – одна из самых известных в мире композиторов академической музыки. В основе её музыкальных пьес мы часто находим как литературные³, так и живописные произведения: среди не так давно созданных ею композиций имеется пьеса для скрипки соло под названием «Фризы». Авторский комментарий к этой пьесе приведём с сокращениями:

«“Фризы” возникли как ответ на просьбу скрипача Рихарда Шмуклера, который рассказал мне о своей идее скомбинировать разные сочинения вокруг Второй партиты Баха для скрипки соло, в особенности вокруг заключительной части – Чаконы. Он попросил

меня сочинить пьесу, которую можно было бы исполнить после Чаконы Баха и начать её звуком, которым завершается эта часть Второй партиты – звуком “ре”.

В моей пьесе четыре части. В каждой из них я сосредоточилась на одной из исторических оstinатных вариационных форм, оттолкнувшись от карильона, пассакальи, басса оstinато и чаконы. Возникли четыре вариации на тему, гармонический процесс или другой музыкальный параметр.

Чтобы расширить идеи и возможности инструмента, я добавила в произведение электронику. В соответствии с характером каждая часть имеет разное процессирование. В целом и в соответствии с текстом приготовленные музыкальные материалы используются самим музыкантом на протяжении пьесы. Эти материалы завершаются трансформациями в реальном времени звуков скрипки.

Моя цель была создать богатое по материалу сочинение для скрипки в четырёх очень разных и независимых друг от друга частях. Первая часть “Жёлтый фриз” – это прелюдия, гибкая импровизация вокруг постоянно звучащего “ре”, колорированная гармониками и электронным звучанием, состоящим из колокольных звуков. Эта часть также навеяна идеей “карильона”, континуальным мелодическим варьированием.

Вторая часть, “Цветочный фриз”, основана на гармонии, созданной на граунде (басса оstinато). Последования аккордов постепенно обогащаются с тем, чтобы достичь свободного лирического развёртывания.

Третья часть, “Pavage” (Мостовая), навеяна трансформациями исходного материала с помощью математического процесса, где фриз есть заполнение линией или геометрической фигурой без перерывов, подобно мощению. Но я не использую точную симметрию – подобно

плиткам на тротуаре – но скорее создаю непрерывную метаморфозу, в духе некоторых эшеровских образов, хотя и не так последовательно. Последняя часть, “Серый фриз”, есть нечто вроде странной процессии, торжественной, хрупкой, но в то же время целенаправленной. Идея пассакальи здесь реализуется медленными триолями, постоянным аккомпанементом пиццикато левой рукой на трёх струнах, в то время, как мелодия развивается на четвёртой, которая не является частью аккомпанемента. Тематический материал спускается медленно сверху вниз от “ми” – самой высокой струны – к “соль” – четвёртой струне. Музыка в конце концов достигает начального “ре”, что возвращает нас к началу пьесы. Названия частей навеяны упомянутыми не только математическими идеями, но также и фризами Одилона Редона, которые я видела недавно на выставке, посвящённой его творчеству; особенно Жёлтым Фризом, Цветочным Фризом и Серым Фризом»⁴.

В приведённом комментарии подробно обрисованы движущие импульсы этой музыки. Часть из них имеет характер разного рода внутримызыкальных ассоциаций: это и объединение музыки в единый текст с Чаконой Баха через звук «ре», и диалог с барочными жанрами, – карильоном, граундом, пассакальей и чаконой. Всё это само по себе есть обширное пространство для интерпретации интертекста. Но особое внимание привлекают две интермедийные идеи: это обращение к живописному творчеству французского художника Одилона Редона и ссылка на образы нидерландского художника Маурица Эшера.

Исходя из необходимости первоначального анализа разных семиотических рядов – живописного и музыкального – обратимся к живописному, главным образом потому, что он имел порождающее

для музыки значение (судя по названиям пьес в цикле).

Французский художник Одилон Редон известен, вероятно, менее, чем Клод Моне, ещё один из фаворитов Саариахо⁵. Его отличает интерес к мистике, баланс на грани абстрактного и фигуративного, и особое расположение к ориентальным мотивам. Фризы Редон выполнил для украшения дома барона Робера де Домси (1867–1946), и их принято считать наиболее радикальными в части близости абстрактному письму. Изображение содержит лишь детали растительных мотивов в контексте цветовой гаммы, напоминающей японские экраны:



Рис. 1. Жёлтый фриз



Рис. 2. Цветочный фриз

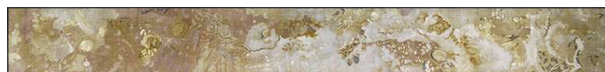


Рис. 3. Серый фриз

Интерес Саариахо именно к фризам можно объяснить тем, что фриз – это такая форма живописи, где имеет место *временная развёртка*. Мы созерцаем фриз не целиком, одномоментно, а прослеживаем его глазами, то есть фриз занимает определённое промежуточное место между картиной и музыкальным произведением с точки зрения пространственно-временных закономерностей. Саариахо не одинока в своём интересе к этому виду живописного произведения: есть «Медленный фриз» у Харрисона Бертуисла, у него же имеется пьеса

«Pulse shadows», где четыре части из 18 имеют название «фриз». Фризы Тьеполо стали основой для оркестровых пьес Дюфура «Азия» и «Африка». Да и Саариахо не в первый раз обращается к фризу: её квартет «Водяная лилия» адресуется такому из вариантов картины Моне, который имеет сильно вытянутую по горизонтали фризобразную структуру.

Три фриза, на которых строит свою композицию Саариахо, могут быть нами рассмотрены как *конструктивная основа* её музыкальных сочинений. То есть мы можем провести параллельный анализ живописной основы и музыкальной композиции и затем интерпретировать получившиеся результаты. И интерес здесь представляют не сюжетные ходы, а структурные особенности. Поскольку фриз – это декоративная композиция в виде ленты или полосы, постольку его заполнение может относиться к категории орнаментов либо живописных изображений. Всматриваясь в сам жанр фриза, мы можем отметить их исключительное разнообразие – от геометрической строгости *ар деко* и функционализма до невероятной пластики *ар нуво*. Основная структурная идея фриза (или бордюра) может варьироваться от репетитивности к сюжетной фигурности, соединяясь в той или иной мере с вариативностью. Можно представить себе некую медиативную шкалу: если фризы Тьеполо – это по сути вытянутые по краю потолка картины с минимальным количеством повторений мотивов, то фризы античные – это несложный орнамент с бесконечным количеством повторов простого мотива.

И тут вполне предсказуемо возникает пространство для аналогий. Первый уровень аналогий – это аналогии между нотным письмом и абстрактной живописью; далее можно себе представить аналогии с тематическими и фактурными элемента-

ми, а также аналогии, основанные на законах колорита. Если говорить о Саариахо, то она виртуозно пользуется всеми этими возможностями. Аналогии между музыкой и живописью есть *область перевода*, где можно определить зону структурных соответствий. Фриз очевидным образом адресует нас к *паттерну*, и в этом есть глубокий смысл: сам термин «паттерн» (одно из значений – «орнамент») роднит музыку и дизайн. И повторяющиеся фигуры граунда, пассакальи и чаконы тоже могут восходить к идее орнамента (или фриза). А фризы Редона сообщают композитору возможность более строгого или более свободного варьирования (цветочный, например, содержит паттерн, а в сером он едва различим).

Рисунки Маурица Эшера – это несколько иная концепция. Если попытаться связать название «Мостовая», упоминаемое у Саариахо, с теми образами, какие могут быть у Эшера, то можно предположить такой:

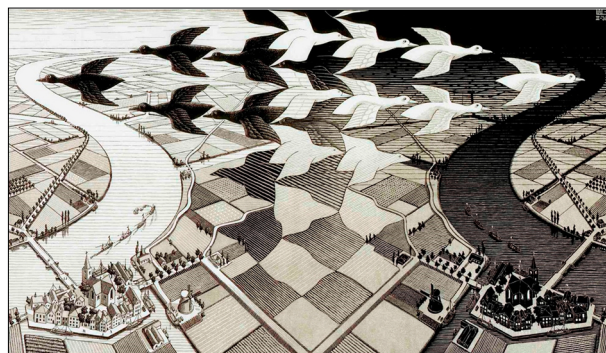


Рис. 4. Мауриц Эшер. «День и ночь»

В основе этой «мостовой» мы находим концепт медленной трансформации: наш глаз не успевает заметить, как плитки превращаются в птиц и наоборот. То, что они также организованы в орнамент, придаёт изображению особое очарование и обнаруживает «пространство перехода» от орнамента геометрического к прихотливой фигурности птичьих

контуров. Плавные нерезкие изменения в буквальном смысле превращают прямое в искривлённое, что в музыкальном тексте находит отражение в мелких деформациях исходного мотива. Магия этого процесса, та волшебная связь, которая возникает между, казалось бы, противоположностями, вдохновили Д. Хофштадтера на знаменитую работу «Гёдель, Эшер, Бах: эта бесконечная гирлянда», которой увлекался в последний период своего творчества Д. Лигети [2].

Если интерпретировать результат, сложившийся в музыке К. Саариахо, то возникает такая картина: исходная точка – «Чакон» Баха – своими конструктивными закономерностями инициировала ассоциацию с живописными фризами, отрезонировавшую с посещением Саариахо выставки Редона. Затем фриз Редона стали предметом экфразиса в пьесах Саариахо, где каждый из фризмов дал музыке её индивидуальный облик: «Жёлтый фриз» с его преобладанием фона над контуром отразился в едином звучащем континууме, складывающемся вокруг звука «ре» (что само по себе воспринимается как «вариация на тональность» баховской Чаконны и «отражение» спектра колокола в «карильоне»); «Цветочный фриз», основанный на граунде (то есть басса остинато), воплощает идею «фигурности» орнамента; «Мостовая» демонстрирует подвижность этой «фигурности», возможности её трансформации; и наконец, «Серый фриз» – окончательно «развоплощает» фриз как строгий орнамент, переводя его в плоскость процессуальности. «Фриз» как концепция (а не конкретное произведение) оказывается «зонтичным термином» (*umbrella term*) для разных типов развёртывания, устанавливая между ними множественность воплощений в рамках единства концепции. Если судить об этом с точки зрения З. Брюна, то

мы склоняемся в пользу *интерпретации*, авторской версии, основанной на структурно-содержательных ассоциациях.

Но соответствия здесь могут быть не только структурными. Другой вид аналогий, возможный в музыкально-живописном экфразисе, – это аналогии, основанные на психологии нашего восприятия. И здесь можно в какой-то степени опираться на некоторые идеи Пауля Клее, который, как известно, был не только художником, но и профессиональным музыкантом. Именно Клее сумел как никто другой синтезировать опыт изобразительного и звукового искусств, создать почву для опытов передачи визуальных образов звуками и наоборот. Именно он впервые заявил, что и музыка, и живопись представляются ему *временными* искусствами. На этой основе Клее выдвигает такие эстетические принципы, которые можно применять в обоих искусствах. Теория Клее основывается на осмыслении статических и динамических элементов живописи, их взаимном сбалансировании и взаимодействии. Линию Клее понимает как нечто самоценное, и она логически связана с пространством: «Точка, становясь движением и линией, требует времени. Равным образом это относится и к видоизменению линии в плоскость. И то же самое требуется при переходе плоскостей в пространство... движущаяся точка, создавая линию, творит форму. Форма – это не результат, а генезис. Искусство существует по тем же законам, что и всё мироздание...»⁶. Поэтому даже та линия, которую мы видим в начале «Педагогических эскизов», сбалансирована и отчасти симметрична. Её ведущий элемент — движение: «Художественное произведение возникло из движения, само есть фиксированное движение и воспринимается движением глазных мускулов... Движение лежит в основе вся-

кого становления»⁷. Вот в этом пункте пересечение музыки и живописи становится особенно очевидным. Их аналогия питает переход живописи в музыку, но и возможность освободиться от существующей в музыке «стрелы времени». Это позволяет реализовать в музыке стратегию «ненамеренного блуждания». Обратим внимание на то, что Саариахо упоминает процессию: *«Серый фриз» есть нечто вроде странной процессии...*

Если следовать Клее, то перевод визуально-пластического в музыкальное – это не синестетическое «совокупное восприятие» и не эмпатия сопереживания. Скорее, за этим стоит механизм трансформации «визуального дистанционного ощупывания» в соответствующие музыкальные формы. И этот механизм давно известен: ход зрительного восприятия может представлять собой род «блуждания по объекту». Это существенно в отношении таких композиторов, которых парадоксальным образом можно назвать «визуалами»: к ним можно в определённой степени от-

нести не только Кайю Саариахо, но и Харрисона Бертуисла, Дьёрдя Лигети, Мортон Фелдмана, Тору Такемицу.

Подведём некоторые итоги. Те музыкальные произведения, которые воплощают не только содержательный, но и структурный уровень подобия разных искусств, могут рассматриваться как музыкальный экфрасис, что делает необходимым выход за пределы собственно музыковедения в их анализе. Сходство в устройстве разных медиа возникает на основе аналогий, этого общего механизма постижения единства мира. Различия в устройстве медиа несут в себе мощный творческий импульс, что позволяет прогнозировать увеличение количества таких произведений в нашу эпоху пост-модерна, где контаминация, сращение различного, выступает как ключевой принцип творчества. «Расширение аналитического коридора» даёт выход интересным исследованиям (в частности, Зиглинд Брюн), которые создают новые импульсы к обсуждению и развитию.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Интермедиальность как предмет научных исследований. URL: http://www.intermediality.info/2013/05/blog-post_10.html (дата обращения: 18.08.2020).

² См.: Энциклопедический словарь. Флюксус. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/es/91410/ФЛЮКСУС> (дата обращения: 18.08.2020).

³ Литературное произведение не раз становилось стартовым импульсом к сочинению музыки Саариахо. Первая крупная оркестровая пьеса (с участием электроники) «Verblendungen» («Ослепления», 1984) была инспирирована романом «Die Blendung» Элиаса Канетти; пьеса «Laconisme d'aile» («Лаконизм крыла», 1982) для флейты соло имела в основе стихи Сен-Жон Перса. Скрипичный концерт «Graal Théâtre» сложился на основе

сборника рассказов Флоранс Делэй и Жака Рубо. Этим списком литературные импульсы в творчестве Саариахо не исчерпываются: в оркестровом произведении «Du Cristal... à la fumée» («От кристалла... к дыму», 1989) она использовала книгу французского писателя Анри Атлана «Между кристаллом и дымом».

⁴ Kaia Saariaho. Frises. URL: <https://saariaho.org/works/frises/> (18.08.2020).

⁵ Полотно Моне «Водяные лилии» стало отправной точкой для струнного квартета Саариахо с тем же названием.

⁶ Клее П. Творческое кредо [Schöpferische Konfession. Berlin: Erich Rei, Verlag, 1920]. URL: <https://www.facebook.com/Bor.Mich.BimBad/posts/715187718491506> (дата обращения: 18.08.2020).

⁷ Там же.

 ЛИТЕРАТУРА

1. Ильин И. П. Некоторые концепции искусства постмодернизма в современных зарубежных исследованиях. М.: Интрада, 1998. 255 с.
2. Хофштадтер Д. Гёдель, Эшер, Бах: эта бесконечная гирлянда. Самара: Бахрах-М, 2001. 752 с.
3. Эко У. Сказать почти то же самое: опыты о переводе. Санкт-Петербург: Symposium, 2006. 568 с.
4. Bruhn Z. *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*. NY: Pendragon Press, 2000. 667 p.
5. Hansen-Löve A. A. Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst // *Dialog der Texte. Wiener Slawistischer Almanach*. 1983. Sonderband 11, pp. 291–360.
6. Koslovski J. Tristan and the Act of Music Analysis: Conflicts, Limits, Potentialities // IXe congrès européen d'Analyse musicale. Strasbourg, 2017, p. 333. URL: <http://euromac2017.unistra.fr/wp-content/uploads/2017/06/Euromac-2017-Programme-Book.pdf> (18.08.2020).

Об авторе:

Цареградская Татьяна Владимировна, доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания, Российская академия музыки имени Гнесиных (121069, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0002-8436-712X**, tania-59@mail.ru

 REFERENCES

1. Il'in I. P. *Nekotorye kontseptsii iskusstva postmodernizma v sovremennykh zarubezhnykh issledovaniyakh* [Some Conceptions of Postmodern Art in the Contemporary Research Works Outside of Russia]. Moscow: INTRADA, 1998. 255 p.
2. Khofshtadter D. *Gyodel', Esher, Bakh: eta beskonечnaya girlyanda* [Hofstadter D. Gödel, Escher, Bach: This Endless Guirland]. Samara: Bakhrakh-M, 2001. 752 p.
3. Eko U. *Skazat' pochti to zhe samoe: opyty o perevode* [Eco U. To Say Almost the Same: Essays About Translation]. St. Petersburg: Symposium, 2006. 568 p.
4. Bruhn Z. *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*. NY.: Pendragon Press, 2000. 667 p.
5. Hansen-Löve A. A. Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst. *Dialog der Texte. Wiener Slawistischer Almanach*. 1983. Sonderband 11, pp. 291–360.
6. Koslovski J. Tristan and the Act of Music Analysis: Conflicts, Limits, Potentialities. *IXe congrès européen d'Analyse musicale*. Strasbourg, 2017, p. 333. URL: <http://euromac2017.unistra.fr/wp-content/uploads/2017/06/Euromac-2017-Programme-Book.pdf> (18.08.2020).

About the author:

Tatiana V. Tsaregradskaya, Dr.Sci. (Arts), Professor at the Department of Analytical Musicology, Russian Gnesins' Academy of Music (121069, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0002-8436-712X**, tania-59@mail.ru

