

**Татьяна Владимировна Цареградская**  
[tania-59@mail.ru](mailto:tania-59@mail.ru)

Доктор искусствоведения, профессор  
кафедры аналитического музыкознания  
Российской академии музыки имени  
Гнесиных

**Tatyana V. Tsaregradskaya**  
[tania-59@mail.ru](mailto:tania-59@mail.ru)

Dr. Habil. in Art Studies, Professor of the  
Analytical Musicology Department of the  
Gnesin Russian Academy of Music

## **Картина мира в творчестве композиторов рубежа XX—XXI веков через призму поэтики заглавий: Харрисон Бёртуисл — Кайя Саариахо — Тристан Мюрай**

### **Аннотация**

Настоящая статья посвящена феномену «совокупного текста» авторских заглавий. «Героями» стали три выдающихся композитора рубежа XX — XXI веков: Харрисон Бёртуисл, Кайя Саариахо, Тристан Мюрай. «Совокупный текст» авторских заглавий обрисовывает сферу пристрастий и интересов, свойственных этим композиторам, раскрывает их личные вкусы и помогает понять и объяснить выбор тех или иных тем в их творчестве.

Исследование показало, что для Бёртуисла существует центральная тема творчества, сосредоточенная в мифе об Орфее и той «вселенной», которую этот миф охватывает. Саариахо часто мотивируют впечатления от прочитанной литературы, ей близки мотивы «фэнтези», а также изысканная живопись разных эпох. Т. Мюрай в своей эволюции проходит путь от идей, берущих свое начало в образах техники, к гуманитарным темам пейзажного характера и далее к воображаемым путешествиям и романтической музыке.

### **Ключевые слова**

Авторские заглавия, совокупный текст, интерпретация творческих замыслов, Харрисон Бёртуисл, Кайя Саариахо, Тристан Мюрай

## **A world picture in the work of composers at the turn of the 20th and 21st centuries through the prism of the titles' poetics: Harrison Burtuisl, Kaya Saharawi, and Tristan Muray**

### **Abstract**

The present article is devoted to the phenomenon of the composer's titles "joint text". Three outstanding composers of the end of the XXth century — beginning of the 21<sup>st</sup> century became the heroes of the present research: Harrison Birtwistle, Kaia Saariaho and Tristan Murail. The "joint text" of composers' titles has the ability to show author's range of interests and explain the choice of topics.

Our research has demonstrated that Birtwistle possesses as a centre of his creative interests the mythic figure of Orpheus and the circumstances of his life and his environment. Saariaho is often motivated by the impressions from the literature. She is also fond of fantasy motives as well as exquisite paintings of different epochs. Tristan Murail during his evolution moves from purely technical ideas to paysages and further to the imaginary landscapes and romantic literature images.

### **Keywords**

Composers' titles, joint text, interpretation of creative ideas, Harrison Birtwistle, Kaia Saariaho, Tristan Murail

Понятие *картины мира* сегодня занимает место среди наиболее популярных, знаковых в области постижения человеческого духа. И хотя оно возникло уже достаточно давно<sup>1</sup>, его актуальность становится все более и более очевидной именно сегодня. О картине мира как о модели становления самосознания человечества писал Карл Ясперс: «Человек издавна создавал для себя картину универсума: сначала в виде мифов (в теогониях и космогониях, где человеку отведено определенное место), затем калейдоскопа божественных деяний, движущих политическими судьбами мира (видение истории пророками), еще позже — данного в откровении целостного понимания истории от сотворения мира и грехопадения человека до конца мира и страшного суда» [16, 29]. Соответственно, картина мира выражается в том, как человек видит окружающую действительность, отражает ее и воспроизводит. Тем самым картина мира становится центральным феноменом в психологии, языке, искусстве и неизбежно связывает одно с другим.

«Каждому отрезку исторического времени соответствует своя картина мира» — пишет В. П. Руднев [6], делая при этом акцент на том, что именно в XX веке представление о данном феномене оказывается одним из основополагающих. Как определяет С. Хокинг, «не существует концепции реальности, не зависящей от картины мира» [9, 49]. И феномены музыкального искусства не составляют исключения, хотя и имеют свою специфику: здесь картина мира получает особое, *художественное* преломление и репрезентируется *музыкальными средствами*.

Аргументируя введение понятия «картина мира» в науку о музыке, исследователь И. И. Сниткова пишет: «Новое сочинение, попадая в беспрецедентно пестрый и многополярный контекст современного искусства, может быть правильно понято и осмыслено только с учетом его собственных исходных посылок. Для его восприятия как никогда необходим правильный “ключ”, отмыкающий внутреннюю систему его координат. Если прежде эта функция прочитывалась в различных культурных регламентах и концептуальных доктринах эпохи, интуитивно угадывалась в господствующем стиле искусства, то специфический тип современной культуры оказался весьма далеким от выполнения подобной роли. При отсутствии универсальных стилевых норм и общепризнанных эстетических критериев произведению часто необходима экспликация — дополнительное коммуникативное обеспечение в виде специальных пояснений, комментариев и даже целых предпосылаемых теорий. Они помогают вхождению в язык, в специфические условности текста, имеют, в общем, конвенционально-установочный характер и смысл» [8, 8]. В работе И. И. Снитковой делается важный вывод о том, что картина мира запечатлевается прежде всего в музыкальной структуре произведения новейшего искусства; попутно она замечает: «...проблема понимания произведения, разумеется, не сводится к ознакомлению с подобными концептуальными предпосылками, ее не разрешает и *название* сочинения. Эта “сопутствующая”, паратекстуальная атрибутика опуса способна обеспечить хотя и очень важный, но лишь один, самый *поверхностный* слой восприятия» (курсив автора. — И. С.) [8, 10].

Но так ли уж поверхностен паратекстуальный слой? Ставя вопрос таким образом, я хочу обосновать следующую идею: у истоков композиторского творчества находится картина мира автора, проявляющаяся не только в звуковых *структурах*, как об этом пишет в уже упомянутой работе И. И. Сниткова, но и в тех *заглавиях*, которые композитор дает своим произведениям, тем самым обозначая сферу интересов, тематику и до некоторой степени выражая свою рефлексю в отношении того или иного принадлежащего ему музыкального сочинения. В связи с этим возникает вопрос: каким образом можно

---

<sup>1</sup> Как указывает В. П. Руднев, термин «картина мира» «был введен впервые Людвигом Витгенштейном в “Логико-философском трактате”, но в антропологию и семиотику он пришел из трудов немецкого ученого Лео Вайсгербера» [6].

исследовать заглавия произведений для прояснения картины мира того или иного композитора?

В музыковедении был разработан подход, позволяющий описать подобие картины мира через авторское понимание и выбор текстов в песенном и романсовом творчестве. Этот подход был применен известным московским музыковедом Л. Л. Гервер ([1], [2]). Говоря о романсовом творчестве русских композиторов, она выдвигает понятие «совокупный поэтический текст», которое характеризуется ею так: «Создавая музыку для пения, композитор ищет слово, способное выразить его мысли и чувства. Постепенно из отобранных им и переложенных на музыку стихов складывается “книга” — совокупный поэтический текст, в котором волею автора — композитора — возникли повторяющиеся мотивы, сквозные тематические линии» [2, 54].

Метод, плодотворно примененный Л. Л. Гервер к романсовому творчеству русских композиторов, можно, на наш взгляд, приложить и к такому феномену, как «совокупный текст» заглавий музыкальных произведений. Как и в случае со стихотворениями, композитор ищет слово, которое выразило бы его отношение к создаваемому им произведению. Почему это представляется уместным в нашем случае? Потому что композиторы конца XX — начала XXI века фактически не пишут пьес, не *озаглавливая* их, и тем самым явно демонстрируют потребность (или даже необходимость) ориентировать слушателя в своей картине мира, подчеркивая разъяснениями и программными текстами ключевые идеи, важные для понимания музыки.

Если говорить о *способе* изучения заглавий, то его мы можем позаимствовать в первую очередь в самом «языковом» искусстве — в литературе. Историк культуры и литературовед А. М. Эткинд пишет, что «важнейшая роль заглавий в процессе интерпретации текста безусловна» [15, 559], и настаивает на необходимости разработки *теории названий*, намечая следующие составные части: «современная и исторически сложившиеся типология названий, графика названий, интертекстуальность заглавий, способы номинирования, особенности интерпретации названий, специфика озаглавливания текстов конкретными авторами» [там же]. И если в филологии работы, в которых анализируются заглавия литературных произведений, уже давно стали нормой<sup>2</sup>, то в музыковедении эта область пока еще остается недостаточно разработанной. Ключевыми точками в изучении заглавий Эткинд видит совокупность таких факторов, как *типология, графика, интертекстуальность, способ номинирования, специфика*. Но это не полный перечень факторов, существующих в отношениях между заглавием и текстом произведения. Филологи предлагают и другие, условно говоря, «призмы», через которые можно рассматривать эти отношения: функции заглавий (внешние — по отношению к внешнему миру, и внутренние, по отношению к тексту, следующему после заглавия), структурные отношения заглавия и текста. Как пишет С. Кржижановский в своей работе «Поэтика заглавий», «книга и есть *развернутое до конца заглавие*, заглавие же — стянутая до объема двух-трех слов книга» [4, 8–9]. Ученый подчеркивает важность экспертной проработки заглавия книги, поскольку заглавие не в последнюю очередь обеспечивает подход к смыслу произведения.

Упомянутые позиции мы попытаемся применить к «совокупному тексту» заглавий. Но прежде обратимся к тому, чем располагает музыковедение в этой области.

Одним из первых обратил внимание на значение связи *музыкального произведения* и его заглавия замечательный русский филолог А. В. Михайлов. Он указал на заголовочный комплекс как на систему «именований разных уровней». Заглавия в музыке, по мнению Михайлова, опосредуют связи заголовка произведения и собственно музыкального текста.

<sup>2</sup> Перечислим некоторые названия диссертаций: «Заглавие литературно-художественного текста: Антология и поэтика» (Н. А. Веселова, 1998, кандидатская); «Заглавие в русской поэзии 1980–1990-х гг.» (Г. М. Колеватых, 2008, кандидатская); «Поэтика заглавий в прозе Е. И. Замятина: Название — текст — метатекст» (Н. В. Губина, 2006, кандидатская).

Е. А. Шефова отмечает: «Статус заглавия как инициального элемента произведения определяет его важную роль для понимания текста и многообразия выполняемых им функций: интертекстуальной и внутритекстовой. Именно внутритекстовая функция, по мнению А. В. Михайлова, служит “метафорическим определением авторского замысла” <...>, кодом для осмысления и интерпретации содержания художественного произведения <...>» [13, 24]. Но может так случиться, что как интертекстуальная, так и внутритекстовая функции заглавия могут размывать понимание музыки и сообщать дополнительные смысловые обертоны. Эти факторы нам также предстоит учесть при анализе «совокупного текста».

Нельзя сказать, что эти мысли А. В. Михайлова получили широкий отклик среди музыковедов. Однако все же область «поэтики заглавий» нашла некоторый резонанс у исследователей. Идеи ученого были подхвачены московским музыковедом Е. И. Чигаревой, например, в статье «А. В. Михайлов о проблеме слова и музыки» [12]. В этой статье, в частности, говорится: «Александр Викторович находит тонкие, почти неуловимые связи между музыкой и литературой. Он говорит: “Вот мы знаем, что настоящий смысл музыки непереводим на слова. И это все же не освобождает нас от необходимости все снова и снова подходить и подбираться к музыке со словами. Музыка, как говорю я, внутри себя установлена, или уставлена на слово и в направлении его. Музыка окружена многими слоями слов, причем встает проблема изучения устройства этих слоев в историко-культурном разрезе. <...>” <...> *Какую же роль в музыке играет слово?* Самую разнообразную: это и программа, выраженная словесно, и название, и эпиграф, если он есть (например, *Фантазия до мажор Шумана* — стихотворение Ф. Шлегеля), и даже ремарки» (курсив автора. — Е. Ч.) [12, 92].

К проблеме заглавий в музыке обращается и Л. П. Казанцева. В статье «Заголовок как словесный атрибут музыкального текста» [3] она подразделяет, как указывает А. В. Шефова, «заголовки музыкальных произведений на условные (формальные) и программные», а также «на “типологические”, сохраняющие жанровые традиции, и “индивидуальные”, информирующие об особом намерении автора» [14, 559].

Легко заметить, что разные эпохи и стили демонстрируют разное отношение к фактору «называния». Очень изысканными и разнообразными выглядят названия музыкальных произведений в XX веке — достаточно вспомнить А. Н. Скрябина, К. Дебюсси, Э. Сати, а во второй половине века — О. Мессиана, Я. Ксенакиса, К. Штокхаузена, М. Фелдмана. В музыке XXI века композиторы продолжают удивительные игры с вербальным языком в заглавиях своих произведений. Нам уже приходилось писать о поэтике заглавий у Джона Адамса [11] и Симона Стин-Андерсена [10]; задачей настоящей работы стало рассмотрение заглавий у таких композиторов, как Харрисон Бёртуисл (1935–2022), Кайя Саариахо (1953–2023), Тристан Мюррай (р. 1947).

### Харрисон Бёртуисл

*«Орфей для меня — это своего рода навязчивая идея»* [18, 10]

Художественный мир британского композитора обширен и выходит далеко за рамки собственно музыкальных интересов. В его творчестве очень важным фактором стала опора на живопись: сам композитор признавал огромное влияние на него таких художников, как Пьеро делла Франческа, П. Брейгель, Я. Вермеер, А. Дюрер, П. Сезанн, П. Пикассо, Ф. Бэкон, П. Клее, что выразилось в многочисленных композициях, написанных по мотивам их картин. Назовем некоторые, наиболее известные: «Триумф времени» («The Triumph of Time», 1972) по гравюре Брейгеля; «Меланхолия I» («Melencolia I», 1976) по гравюре Дюрера; «Carmen Arcadia Mechanicae Perpetuum» (лат. «Механическая

непрерывная песнь Аркадии», 1978) по картине П. Клее «Чирикающая машина». Немалое влияние на оперу «Минотавр» («The Minotaur», 2007) оказала серия рисунков Пикассо.

Не менее важным был мир литературы — поэзии и театральной драмы: среди вдохновивших Бёртуисла авторов — Сафо, Овидий и другие латинские авторы, старинная английская поэзия, японская поэзия, греческая трагедия, У. Блейк, У. Шекспир, Ф. Петрарка, А. Роб-Грийе, П. Целан, Р. М. Рильке.

Любимые «музыкальные предтечи» Бёртуисла образуют два видимых полюса: старинная музыка представлена именами Г. Машо, Й. Окегема, Д. Доуленда, Х. Изака, Дж. Габриели, И. С. Баха; современная — именами Э. Сати, И. Стравинского, О. Мессяна, М. Фелдмана. Вдохновляли его также и природные феномены: английские и шотландские пейзажи, особенно север Англии, родина композитора — Ланкашир.

Но самым мощным потенциалом для его вдохновения обладала мифология, древнегреческая и староанглийская, и в качестве центрального на общем фоне выделяется миф об Орфее.

Среди произведений композитора мы сразу заметим «тройку» сочинений, где имя Орфея фигурирует явно и непосредственно. Сюда входят небольшая сольная кантата «Нения: смерть Орфея» («Nenia: The Death of Orpheus», 1970), большая опера под названием «Маска Орфея» («The Mask of Orpheus», 1973–1986) и «26 элегий Орфея» («26 Orpheus Elegies», 2003–2004) для контртенора, гобоя и арфы на слова Рильке. Вокруг этой центральной тройки выстраиваются примыкающие к теме вокально-хоровые композиции «Поля скорби» («The Fields of Sorrow», 1972), в которых текст обрисовывает те поля, по которым движутся Орфей и Эвридика в Аиде; «Меридиан» («Meridian», 1970–1971), «На самом пороге ночи» («On the Sheer Threshold of the Night», 1980), где сюжетом становится разговор Орфея с владыкой Аида; «Коридор» («The Corridor», 2008–2009), фиксирующий тот момент истории Орфея, когда он пытается вывести Эвридику из царства мертвых. Есть сочинения, которые, на первый взгляд, не имеют связей с мифом об Орфее, но косвенно причастны ему. Иными словами, образ Орфея стал в своем роде «становым хребтом» творчества Бёртуисла, отправной точкой для множества мотивов. Для понимания картины мира композитора особый интерес представляет, во-первых, конфигурация этого «орфейного проекта», его последовательное формирование, центральные идеи и периферийные детали; во-вторых, те смыслы, которые вкладывал сам композитор в свои произведения, специфичность трактовки истории Орфея.

Отталкиваясь от образа самого Орфея, Бёртуисл переходит также и к периферийным образам мифа об Орфее. Первым явным обращением к этой сфере была пьеса «Лины» («Linoi», 1968) для кларнета и фортепиано<sup>3</sup>, название которой связано с героем античного мифа по имени Лин. Лин, согласно некоторым источникам, был братом Орфея и знатоком музыки. Когда Лин трагически погиб<sup>4</sup>, его имя перешло в название жанра скорбных песен, которое и было использовано Бёртуистлом (англ. «linoi», также один вариантов названия — «айлинон»<sup>5</sup>). Преемственность с этим жанром выражается в пьесе следующим образом: кларнет как один из наследников древнегреческого авлоса олицетворяет собой погребальный ритуал, а музыка, которую он исполняет должна вызывать ассоциацию с погребальными песнями, переданную композитором в своем «пересказе». Этот первый опыт обращения к жанру скорбной песни нашел продолжение в сочинении под названием «Нения: смерть Орфея» (1970) для женского голоса и инструментального ансамбля<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> Позже появились версии для кларнета, фортепиано и электроники, а также для кларнета, фортепиано и виолончели.

<sup>4</sup> Разные версии мифа дают разные варианты его гибели: по одной, он стал жертвой гнева Аполлона, по другой — его случайно убил Геракл, учившийся у него музыке.

<sup>5</sup> Название «айлинон» появилось, по некоторым сведениям, в результате часто повторяемого восклицания «ай линон», то есть как повторение имени погибшего Лина.

<sup>6</sup> Написано в 1970 г. по заказу Джейн Мэннинг (Jane Manning). Автор текста — Петр Зиновьев (Peter Zinovieff).

«Нения» связана с тем моментом из жизни Орфея, когда он уже потерял Эвридику, вышел из Аида, пустился в странствия и встретил свою смерть в лице вакханок, разрывающих его на куски. Сам замысел представляет собой нечто вроде «концертной арии», поскольку исполнительница поет в разных манерах: как рассказчик (речитативная манера), как Орфей (пение с элементами барочной вокализации) и как Эвридика (вокализация в «простом» стиле, имитирующем классическую манеру).

Если «*Linoi*» можно рассматривать как набросок, эскиз «Нении», то сама «Нения» выглядит, в свою очередь, как эскиз к опере «Маска Орфея». Это выражается в том, что композитор, использовавший три манеры пения в «Нении», в опере создает «тройственность» каждого из центральных персонажей. Оперное либретто было написано также Питером Зиновьевым, и в нем мы обнаруживаем, что каждый из героев получает три «версии»: как певец, как танцор и как кукла; каждая «ипостась» главных героев призвана отразить разные версии мифа<sup>7</sup>.

После постановки оперы в 1986 году новый подход к Орфею был предпринят Бёртуислом уже через 17 лет, в камерной кантате «26 элегий Орфея» на слова Р. М. Рильке.

Заметим, что «орфейская тема» является лишь частью более широкого поля поэтики композитора, связанной со сферой трагедии, причем не только древнегреческой. С 1965 года, когда была написана пьеса «Трагедия» («*Tragedia*») для флейты, гобоя, валторны и фагота, двух скрипок, альты, виолончели и арфы, понятие *трагедии* начинает систематически присутствовать в творчестве композитора. Это понятие Бёртуисл рассматривал с точки зрения двух аспектов: структурного и содержательного. (Так, в отношении пьесы «Трагедия» композитор считал основными идеи симметрии<sup>8</sup>). В результате можно условно разделить произведения композитора на те, где важнее оказывается формальная структура трагедии, и те, где присутствует в первую очередь трагедийное содержание.

Кроме древнегреческой трагедии как структуры — к ней стоило бы отнести написанные после «Трагедии» произведения «Монодрама» («*Monodrama*», 1967) и «Закон» («*Nomos*», 1967–1968), а также пьесу «Паника» («*Panic*», 1995) — Бёртуисл обращается к сюжетам из иной мифологии. Им созданы: опера «Панч и Джуди» («*Punch and Judy*», 1967) на сюжет, разработанный по мотивам староанглийской народной драматургии С. Праслиным; опера «Гауэйн» на сюжет из саги о короле Артуре, оперу «Ян, тан, тетра» («*Yan Tan Tethera*», от бриттск. «Раз, два, три») по мотивам английской мифологии; драматическая картина «Тайная вечеря» на известный новозаветный сюжет.

Еще один источник образных коннотаций Бёртуисла — образы *меланхолии*. В 1976 году композитор написал пьесу «Меланхолия I» («*Melencolia I*») по гравюре А. Дюрера с одноименным названием. Этот образ занимал Бёртуисла давно, и, как показали многие исследователи (особенно известен очерк Эрвина Панофского об этой гравюре),

---

<sup>7</sup> Любопытно, что таким образом удается осветить некоторые не до конца ясные вопросы мифа: так, из происходящего в разных сценических пространствах становится ясно, что смерть Эвридики — это не случайность, а наказание, посланное Аполлоном Эвридике за измену жениху с неким Аристеом.

<sup>8</sup> Комментарий композитора таков: «Это произведение предназначено заполнить промежуток между “абсолютной музыкой” и театральной музыкой. В нем содержится специфическая драма, но эта драма чисто музыкальная. Название не имеет в виду “трагическое” в понимании девятнадцатого века. “Трагедия” буквально означает «танец козлов» (*‘goat-dance’*) и произведение связано с ритуальными и формальными аспектами древнегреческой трагедии, а не с содержанием какой-то конкретной пьесы. Эта идея представлена на нескольких уровнях. Инструменты поделены на три группы: духовой квинтет, арфа и струнный квартет. Виолончель и валторна, будучи “чужаками” (*‘odd men out’*) в своих группах, действуют как личные оппоненты в конфликте, в то время как арфа действует как связующее континуо. Эта инструментальная организация не отсылка к ренессансной антифонии; это просто отражение на инструментальном уровне законов драмы, что нашло выражение и в форме произведения. Сутью структуры произведения является симметрия — точнее двухсторонняя симметрия, при которой концентрические элементы (*concentric layers*) группируются вокруг статичной центральной колонны» (здесь и далее перевод наш, цит. по: [18, 173–174]).

«Меланхолия» Дюрера — это нечто большее, чем аллегория депрессии, хотя в период Средневековья и далее меланхолия понималась и как темперамент, и как болезнь. Сюда же можно отнести «*Semper Dowland, Semper Dolens (Theatre of Melancholy)*» (лат. и англ. «Всегда Доуленд, всегда печальный (Театр меланхолии)», 2009) для голоса и лютни в переложении для тенора и арфы.

Все сказанное позволяет определить картину мира в музыке Бёртуисла как *культурологическую*, коренящуюся в мифе как способе мышления, трагедии как жанре, меланхолии как модусе чувствования. Пропущенные нередко через дополнительные культурные феномены (картины, гравюры, драматические пьесы, циклы стихотворений), эти феномены становятся исходными точками для творчества композитора.

### Кайя Саариохо

Картина мира, проступающая в процессе анализа заглавий произведений Кайи Саариохо, впечатляет своим гуманитарным размахом: мы видим, что идеи, составляющие существо ее музыки, коренятся во множестве источников — поэтических, философских, живописных, часто в пересечении одних с другими.

Композитор вполне отдавала себе отчет о том, откуда по большей части происходят ее музыкальные идеи. В своем эссе «Моя библиотека, от слов к музыке» [23] композитор описывает те импульсы, которые рождают ее музыку: «Идея синтеза языка и звучания стала целью» [23, 13]. Сама композитор признается, что ей порой бывает совершенно необходимо найти текст, который бы прояснил ей то смутное чувство, которое она порой испытывает: «так бывает, когда обращается к творчеству поэта, Нобелевского лауреата Сен-Жон Перса» [там же].

Любимых книг у Саариохо немало. Разнообразие ее литературных склонностей поражает воображение. Исследовательница творчества Саариохо Н. Саамишвили справедливо указывает: «...вокальное творчество Саариохо воплощает широкий диапазон ее литературных увлечений. В своих опусах она обращается к текстам финских (Э. Лейно, Г. Бьёрлинг, М. Валтари, Й. Томмола, Э. Сёдергран, С. Шульц), французских (А. Атлан, Ж. Рубо, О. Бальзак, Г. Аполлинер, П. Элюар, С. Вэйль, Сен Жон Перс, А. Маалуф), английских (У. Шекспир, Т. Элиот), американских (Э. Паунд, С. Плат), китайских (Ли Бо) поэтов и писателей. Сюда также входят Элиас Канетти и Франц Кафка. В кругу интересов Саариохо не только художественная литература, но и разнообразные культовые тексты (Библия, Архарваведа, еврейский молитвенник, древнеегипетские заклинания) и многое другое» [7, 198].

Кларнетовый концерт «Истинный смысл человека (6 средневековых гобеленов)» (*D'OM LE VRAI SENS, 2010*) получил импульс к созданию от впечатлений, родившихся в результате знакомства с шестью средневековыми гобеленами под названием «Дама и единорог» (*The Lady and the Unicorn*). Сама композитор в пояснительном тексте рассказывает, что познакомилась с этими произведениями в музее и была глубоко тронута богатой символикой этих произведений. В разъяснении на своем сайте Саариохо пишет: «Гобелены названы по имени пяти чувств, и я назвала части моего Концерта соответственно: *L'Ouïe* (Слух), *La Vue* (Зрение), *Le Toucher* (Осязание), *L'Odorat* (Нюх), *Le Goût* (Вкус)... Название и предмет шестого гобелена широко изучался и интерпретировался. Что меня особенно заинтересовало, так это статья о скрытом смысле, запрятанном в буквах названия шестого гобелена. Одна из трактовок — *D'OM LE VRAI SENS* — может быть отнесена и к чувствам, и к истинному смыслу человеческого. Использование названий чувств дало мне идеи как для музыкального материала отдельных частей, так и для понимания целого» [24].

А вот пример ассоциативного процесса в работе над сочинением для скрипки соло «Фризы». Исходный импульс — заказ скрипача Рихарда Шмуклера, который искал

сочинение «в пару» ко Второй партите Баха для скрипки, которая, как известно, завершается Чаконой. Сама идея Чаконы состоит в варьировании темы. Идея Фризов — это, как можно понять, как раз и есть живописная интерпретация идеи варьирования, «подстегнутая» впечатлением Саариахо от выставки работ замечательного французского художника Одиллона Редона: «Желтый фриз», «Цветочный фриз» и «Серый фриз».

Другая идея, «одушевляющая» это сочинение — это идея «мостовой», то есть последовательности фигур, которые образуют сплошное дорожное покрытие. И здесь Саариахо обратилась к опыту Маурица Эшера, чьи удивительные картины демонстрируют в своем роде «перерождение» одной фигуры в другую путем незаметных, почти невидимых глазу изменений. Также, как и в случае с Редоном, в творческом воображении Саариахо сработал метод аналогии — один из глубинных творческих механизмов.

Еще один из примеров творческого процесса в обретении той или иной композиционной идеи — пьеса *Sombre* для басовой флейты, голоса, арфы, ударных и контрабаса. Как пишет сама Саариахо, «для премьеры в Капелле Ротко я сразу же начала поиск «темной» инструментовки, которая, по моему мнению, соответствовала картинам в капелле... Я также хотела включить в эту палитру мужской баритон, и я стала искать текст. В своем поиске я наткнулась на *Cantos* Эзры Паунда... Их минималистская форма и душераздирающее содержание, как мне казалось, идеально соответствовали этой пьесе» (курсив автора. — К. С.) [25].

Остается только добавить, что Саариахо выбирает по преимуществу очень изысканную, даже эстетскую поэзию, и вот еще одно из красноречивых свидетельств ее отношения к литературе: «Читая “В поисках утраченного времени” Пруста, я все больше и больше интересовалась проблемами языка. Я все еще помню эти залитые солнечным светом апрельские дни, когда я, выздоравливая от инфекции в горле, смаковала любовь Свана, говоря самой себе: я не хочу, чтобы это заканчивалось. Где-то внутри себя я слышала Структуры II Булеза<sup>9</sup>, которые если не считать этих дней, никогда особенно не ценила. Холодная интеллектуальность (*intelligence*) этой музыки смешивалась с прустовским текстом, и текст высвечивал французский мир Булеза, сообщая ему тот жар, который иначе невозможно было почувствовать...» [23, 12–13]. При всем разнообразии литературных привязанностей Саариахо можно заметить, что ее так или иначе интересуют тексты, которые в широком смысле имеют в себе нечто от *fantasy* — жанра, где реальность и вымысел порой образуют неразрывное целое.

Композитор мыслит широким кругом ассоциаций, демонстрируя умение схватить «рефлексы» одной и той же идеи. Приведем пример: комментируя название одной из ее пьес — «*Reconnaissance*» (что можно перевести на русский язык как «Разведка», 2019), А. Барьер замечает: «Это слово содержит две противоречащие друг другу идеи: в английском оно означает героические военные действия, связанные с изучением неизвестных обстоятельств, что тут же вступает в противоречие с французским значением “переоткрытия” уже известного. Снимки в высоком разрешении, которые приходят со спутников, исследующих Марс, когда-то покрытый реками и океанами, которые могли быть обитаемы, производят на нас такое же противоречивое впечатление, какое, наверное, возникало у аудитории XV века, когда они слушали апокалиптические по своему образному строю франко-фламандские мадригалы. Это сравнение ведет к рождению идеи “научно-фантастического мадригала”, соединяющего два жанра, имеющих глубокую экзистенциальную связь. В самом деле, хоровая музыка артикулирует индивидуальные голоса и коллективную судьбу, размывает демаркационную линию между теми, кто говорит “я” и теми, кто говорит “мы”. Эти категории в наше время колеблются, поскольку сначала мы реагируем (*we are drawn to reflect*) вне наших идентичностей (*mapped identities*)

<sup>9</sup> Тут, к сожалению, не очень понятно, имеет ли в виду Саариахо вторую часть первой книги «Структур» или «Структуры II», то есть вторую книгу.



и дальше соотносим себя с видом (*what unites us as a species*), которому, возможно, суждено общее будущее или, вероятно, не суждено никакого» (курсив автора. — А. Б.) [17].

Мир произведений Саариахо отличается, пожалуй, несколько более сильным визуально-живописным акцентом, нередко литературным: в этом находит отражение ее синестетическое дарование. Ее картина мира — скорее сказочно-мифологическая, гармонично сливающаяся с тем, что окружает человека: небом, землей, водой, птицами, цветами, чувствами... Заглавия у Саариахо практически не преследуют целей, связанных с деконструкцией или особой иронией: композитор живет в своем очень гармоничном мире, наполненном прекрасными одухотворенными вещами — живописью, литературой, явлениями природы. В этом Саариахо очень схожа со своим учителем — Тристаном Мюроем.

### Тристан Мюрай

Если попытаться охватить заглавия произведений Т. Мюроя как единый совокупный текст, то можно проследить в них заметную эволюцию образных «тяготений». Вначале, в произведениях 1970-х — 1980-х годов видна технологическая составляющая («Дезинтеграции», «За пределами звукового барьера»), что совпадает с расцветом интереса композитора к спектральной идее и ее технической реализации. В дальнейшем возникают визуальные коннотации («Дух пустыни» или «Тринадцать цветов заходящего солнца»<sup>10</sup>). Затем, начиная с конца 1990-х годов и вплоть до настоящего времени мы наблюдаем рост интереса к таким органически присущим искусству вещам, как *природа* и *культура*. Трудно не связать это с таким фактом биографии Мюроя, как преподавание в США (1997–2010) — именно в данный период у композитора можно заметить усиление интереса к природно-географическим феноменам. И в последующем, по возвращении из США, этот компонент усиливается.

Такие заглавия, как «Озеро» («Le Lac») и «Проезд семи озер» («Seven lakes drive») — это своего рода мемуары о жизни в США, где композитор преподавал в Колумбийском университете (1997–2010). Открывающиеся во время автомобильной поездки виды стали отправной точкой для красивых пейзажных пьес. Некоторые композитор подробно комментирует. Например, замысел «Городских легенд» («Légendes urbaines»), написанных для концерта, посвященного городу Нью-Йорку, Мюрай комментирует так: «Нью-Йорк для меня не конечный пункт, конечно, но скорее часто используемая “пересадка” на пути к моей полудеревенской резиденции. Литературные или визуальные темы уже стали причиной тонны пролитых по этому поводу чернил и многих сбили с толку. Может ли музыка выражать или рассказывать? Возможно ли вернуть к жизни симфоническую поэму или продолжить писать оперы? Если так, то правомерно ли это, или однозначно устарело? Поскольку я верю в экспериментальный подход, я решил поднять перчатку и предпринять попытку в этой сфере, хотя и не без определенной иронической дистанции. К тому же

---

<sup>10</sup> Позволим себе процитировать фрагмент из статьи Ю. Виноградова: «По словам композитора, название сочинения «Тринадцать цветов уходящего солнца» отсылает к известной картине Клода Моне “Впечатление. Восходящее солнце”, давшей имя импрессионизму как течению. “Тринадцать цветов...”, таким образом, это музыкальный импрессионизм современного толка, отличный от импрессионизма Дебюсси, импрессионизм, окрашенный в ускользящие тона беспокойства, напряжения, тревоги, прощания, импрессионизм, который граничит с символизмом по силе определенности и выраженности образов. Постепенная смена красок, растворение силуэтов под давлением сумеречных закатно-оранжевых и лилово-красных оттенков, закат сквозь обволакивающую ауру струнных — все это становится знаком замиранья, остановки времени перед броском перехода, перед трансформацией дня в ночь. Это граничный процесс, в своем движении высекающий образы и смыслы растворения, принятия, успокоения перед лицом неизбежной предвосхищенной утраты» [26].

выдался случай опробовать некоторые модели, не лишая себя некоторых прозрачных отсылок к предшественникам с нового континента. Формальная структура — та, что использована в «Картинках с выставки», музыкальные иллюстрации, сопряженные с прогулками — увлекательные музыкальные отсылки — с визуальными аллюзиями, началами или завершениями музыкальных воспоминаний, не станут иллюстрацией Эмпайр Стейт Билдинг, статуи Свободы и других туристических объектов, но скорее должны породить образы и ощущения, спровоцированные обращением к городу столь же знакомому, сколь и совершенно неизвестному» [19]. Замысел композитора, однако же, не связан с экфразисом (как это было у Мусоргского) — его увлекает скорее смена пейзажей, ему свойственно любопытство наблюдателя — и в этом плане мы скорее имеем дело с воображаемым саундтреком, как бы музыкальным сопровождением к видам (или фильму) о Нью-Йорке: в качестве рефрена он предлагает не «шагающий» мотив а la Мусоргский, но сигнал отправки поезда метро («На Манхэттене расстояния невероятно большие, что заставляет передвигаться на метро с его знаменитым inferнальным металлическим звонком») [19]. Общий план сочинения таков: «Прогулка 1» — «Переправа на острове Стэйтен» — «Центральный парк в сумерках» — «Воскресные джоггеры» — «Воздушные вихри» — «Прогулка 2» — «Мост Джорджа Вашингтона 1 — Замерзшая река — Мост Джорджа Вашингтона 2» — «Прогулка 3» — «Гиперссылки» — «Прогулка 4».

Композитор устраивает целую «экскурсию» по городу, сопровождаемую звукоизобразительными эффектами: это и созерцание видов города, и диалог с его музыкальными героями. Среди них, например, Ч. Айвз (пьеса «Центральный парк в сумерках» — это, конечно же, аллюзия на айвзовскую знаменитую композицию «Central Park in the dark»<sup>11</sup> 1906 года). Другой яркой ассоциацией становится американец французского происхождения Эдгар Варез. Так, по поводу трех пьес, следующих после «Прогулки 2», Мюрай замечает:

«Мост Джорджа Вашингтона — это наши *Киевские ворота*<sup>12</sup> — и один из немногих путей на Манхэттен (мы иногда забываем, что Манхэттен — это остров). “Великие врата”, сделанные из старого железа и постоянно находящиеся в ремонте, в свое время были символом модернизма и, как говорят, приводили в восторг Эдгара Вареза, который мог приходить и смотреть, как постройка этого сооружения продвигается. Это также дало возможность сделать внутренний триптих, отвечающий симметрии конструкции с двумя несущими колоннами из белого металла, двойной палубой, где можно было любоваться величественными видами городского пейзажа, и всем тем, что охватывает реку, которая иногда зимой покрывается льдом. Наконец, это приношение пророческой интуиции Вареза, как это можно заметить по приведенной выше цитате, которая очень точно описывает типы гармоний, созданные сорока годами позже в так называемых “спектральной технике” — хотя сам он не мог эти идеи претворить в практике (курсив автора. — Т. М.) [19].

По тому, как Мюрай комментирует свои наблюдения, становится очевидна одновременно и точность ученого-биолога, и юмор карикатуриста, и поэтический дар литератора; одно отражается в другом, перетекает в третье, создавая некую стереофонию.

---

<sup>11</sup> Перевод названия с английского — «Центральный парк в темноте». Айвз представлял себе этот музыкальный пейзаж так: «Это картинка того, что люди слышали лет тридцать назад (примерно середина XIX века, прим. ред.), сидя на скамейке в Центральном парке жарким летним вечером, когда автомобили и радио еще не монополизировали звук повсеместно. Струнные представляют молчашую темноту ночи, которая прерывается то звуками казино через пруд, то пением уличных певцов, то звучанием пианолы, играющей в чьем-то окне, то звуком проезжающего “Фаэтона”, то криком проходящего мима путника. И вот мы встаем со скамейки и возвращаемся домой...». Более ста лет спустя музыкальный пейзаж этого места фиксирует Мюрай.

<sup>12</sup> В оригинале — «Grande Porte de Kiev» (букв. «Большие ворота Киева»), французское общепринятое наименование пьесы «Богатырские ворота. В стольном городе во Киеве» из цикла Мусоргского «Картинки с выставки» (примеч. мое. — Т. Ц.).

Об этом же свидетельствует замечание Мюрая относительно своих пьес «Листья сквозь колокола» (1998) и «Последние новости западного ветра» (2011, тут отчетливо виден диалог с Дебюсси). Мюрай, рассуждая как ученый-акустик, уточнял в этой связи: «с точки зрения сонорности колокола должны иметь преимущество: именно сквозь их звучание слышно шептание листьев, колеблемых ветром» [22, б]. «Последние новости западного ветра» являются, как можно видеть, парафразом названия «Что видел западный ветер».

Географическими же мотивами навеяны такие пьесы, как «Гаррига» (2008). Это воспоминание о детстве Мюрая, его родном месте — южной Франции<sup>13</sup>. Впрочем, весь цикл «Портулан», в который входят несколько уже упомянутых выше пьес, получил название от особого типа морских карт, которые использовали мореплаватели Средиземноморья с XIII по XVIII век. Подобные карты нередко сопровождалась детальными описаниями береговой линии, портов, особенностей природы и иллюстрациями, превращающими их из инструмента навигации в объект искусства высокой ценности. По сути, цикл «Портулан» Мюрая представляет собой коллекцию дорогих композитору воспоминаний о местах и событиях, жизни и карьере: о том, где он жил («Проезд семи озер», «Гаррига»), о любимых музыкальных пьесах («Колокола сквозь листву», «Последние новости западного ветра»), о любимых книгах, оказавших влияние на становление композитора («Круговые руины», «Болота», «Зал карт»). Сам Мюрай считает этот цикл своего рода автобиографией в том смысле, что каждая пьеса напоминает что-то или соотносится с чем-то, имеющим для него (Мюрая) значение<sup>14</sup>.

В дополнение к «природным» пьесам Мюрай периодически развивает и «культурную» линию, обращаясь к литературным произведениям. Мюрай, как известно, происходит из семьи литераторов, и помимо отца, писателя и художника Жерара Мюрая, у него есть еще братья и сестры; все они — писатели. Кроме того, можно обнаружить, что «Портулан» — это не только морские карты, но и сборник стихов, опубликованный отцом композитора.

Литературному произведению обязана своим названием и пьеса «Круговые руины» (2006): одноименный рассказ есть у Х. Л. Борхеса. История повествует о неизвестном шамане, который находит убежище в разрушенном храме и берет на себя миссию создания человека. После многих лет интенсивной медитации он получает способность превращать в звуковую реальность сны. И только в конце этой истории шаман понимает, что он сам — иллюзия, что есть кто-то, кто его придумал.

В пьесе «Болота» («Paludes») Мюрай обращается к одноименному роману Андре Жида (1895). Композитор воплощает в ней своего рода фрактальную идею: герой Жида

<sup>13</sup> Гаррига — название, которое обозначает флору Прованса, его травы и запахи. Сюда же входят низкорослые средиземноморские кустарники, выросшие на известняках Юга Франции. В эту же экосистему входят насекомые, в частности, цикады, которые воспроизводятся Мюраем через звучание маракасов. См.: <https://www.henry-lemoine.com/fr/boutique/5448-garrigue.html?ref=28656>.

<sup>14</sup> Вот комментарий к сочинению «La Chambre des cartes («Зал карт»):

«Или приглашение к путешествию...

В приключенческих романах я всегда предпочитал тот момент, когда герои планируют свое путешествие, собирают необходимое снаряжение, изучают карты, сверяются с компасом (см. Жюль Верн «Путешествие к центру Земли»). Дальше все сводится к бравированию перед отрядом доисторических монстров, спуску на дно захватывающих дух водопадов, дрейфу на поверхности вулканической лавы... в общем, ни к чему, к предсказуемой рутине.

Но я всегда восхищался картами: большими цветными картами, которые учитель развешивал на кнопках поверх школьной доски, мифологическими картами средневековья, морскими атласами, конечно же, или даже очень мелкими по масштабу картами альпинистов, где можно видеть, как обозначено каждое дерево.

Во многих замках или дворцах есть залы, где стены покрыты картами, точными или фантазмагорическими. В них можно пребывать часами, и потом, разве это делает дальнейшее путешествие бесцельным?

Я помню, например, Галерею Карт в Ватикане среди всех прочих, но могу вообразить капитана Немо в его апартаментах, изучающего множество карт, аккуратно размещенных в выдвигающихся ящиках неподалеку от огромного органа, где отдаленно слышен звук мощных моторов его субмарины...» [21].

ведет дневник и затем пишет роман, где герой ведет дневник. В аналогичном ключе развивается образный ряд в «Зале карт» (2011): именно эта пьеса дает старт всем тем мотивам, о которых было сказано ранее. Мечта о морском путешествии зарождается в комнате, где висят морские карты. Мюррай в своем воображении представлял капитана Немо и его подводную лодку. Таинственная атмосфера «Двадцати тысяч лье под водой» Жюль Верна оживила звуки мотора субмарины, которые тоже можно услышать в пьесе.

В последних сочинениях Мюррая особенно заметно постоянное обращение к образам природы Прованса (где композитор сейчас, по-видимому, живет) и привлечение тех аллюзий, которые природа этого края и его история пробуждают. Среди недавних проектов — инструментовка цикла Шумана «Детские сцены», где все сильнее звучит ностальгическая нота. Вот как высказывается об этой тенденции композитор в описании своей пьесы «De pays et d'hommes étranges» («О чужих странах и людях», 2019):

«Представьте себе площадь в маленькой деревне: сидит рассказчик, говорит с небольшой толпой, показывает картинки, иллюстрирующие его рассказы. Он повествует о далеких таинственных странах, о странных существах, феях и чудовищах, о чудесных и пугающих вещах... Слушатели реагируют, одобряют, комментируют, задают вопросы, иногда спорят, если история им не нравится...

Солирующая виолончель — это рассказчик; оркестр слушает, реагирует, сопровождает, задает вопросы, не соглашается, часто очень горячо спорит с солистом...

Название заимствовано из первой пьесы шумановских «Детских сцен» («О далеких странах и людях»). Мне кажется, что это хорошо описывает разные и быстро сменяющиеся настроения и атмосферы, создаваемые моей музыкой — на самом деле я выбрал это название после того, как пьеса была написана, так что она не «программна» и в ней нет никаких цитат или намеков на музыку Шумана.

Однако же, пока я писал эту пьесу, я думал о Шехерезаде Римского-Корсакова. Хотя это, возможно, не просто себе представить, но мелодия, которую играет виолончель в начале пьесы — отдаленно — навеяна соло скрипки из «Шехерезады» Римского-Корсакова (там скрипка играет роль рассказчика). И в середине моего концерта волнообразные движения в оркестре могут напомнить некоторые прекрасные моменты сочинения Римского-Корсакова (образ «корабля Синдбада и моря», как сам композитор его называет)» [20].

Так выстраивается поэтический мир Мюррая: литература (Борхес, Верн), музыка (Дебюсси, Шуман, Лист, Варез, Мессиан), природа (Прованс, Нью-Йорк), живопись (Ван Гог, Бёклин) — и одновременно с этим акустика, звуковые волны, фрактальные идеи...

## Заключение

Картина мира, отражающаяся в творчестве Бёртуисла, Саариахо и Мюррая, демонстрирует нам глубокую образованность и широту гуманитарных интересов каждого из этих выдающихся музыкантов, будь то в области философии, изобразительного искусства или музыки и т. д. В музыкальном воплощении все это играет разными красками и оттенками. Так, у Бёртуисла в творчестве будто излагается некая «сверхтема» — тема Орфея со всеми деталями как канонических, так и неканонических мотивов из жизни мифологического героя, обрастающая «древом» мифологических разветвлений, подробностей, вариантов, — а помимо «орфейной» «главной партии» звучат в достаточной мере проработанные, но все же «побочные» живописные, литературные, поэтические мотивы. Саариахо же видит в качестве центральной темы своей картины мира мотив «таинственного» («misterioso»). Это не значит, что ее заботит «мистическое»; но то очарование тайны, непознаваемости, которое стоит за природными явлениями, за загадкой звучания, для нее оказывается чрезвычайно существенным; недаром среди последних сочинений композитора мы находим оперу «И только звук остается».

Тристан Мюрай приходит в музыку относительно поздно и отнюдь не из музыкальной сферы: его первые два образования связаны с североафриканским арабским языком и с экономикой; только после получения степени по обеим специальностям он поступил в класс О. Мессиана и развернул свою карьеру в сторону музыкальной композиции; динамика его эволюции отчетливо демонстрирует все более глубокое погружение в европейскую историю и культуру, выразившееся, в частности, в пересмотре отношения к Листу и Шуману в ряде последних сочинений. Эта тенденция вместе с углубляющимся интересом к литературе (Борхес) отчетливо демонстрирует все возрастающее значение для композитора великой культурной традиции. И что, как не интерес к каким-то новым сторонам романтической «картины мира», мы наблюдаем в творчестве Мюрая сегодня?

Размышляя о «картине мира» в творчестве Бёртуисла, Саариахо, Мюрая, мы приходим к мысли о том, что, кажется, сегодняшний день для каждого из этих композиторов окрашен ностальгической интонацией погружения в прошедшее, будь то классическая мифология (Бёртуисл), образы фэнтези (Саариахо) или «перечитывание» романтической музыки (Мюрай). И тогда на память приходит слово «пассеизм» — ностальгия по прошлому, характерная для литературы эпохи декаданса, произведений Марселя Пруста и Грегуара Леруа; название поэтического сборника Леруа, как кажется, подошло бы к творчеству всех трех композиторов: «Мое сердце плачет о прошлом».

## Литература

1. Гервер Л. Л. «Тень непроглядная» и «свет в небесной вышине»: к сравнению совокупного поэтического текста в романах Мусоргского и Римского-Корсакова // Русская музыка. Рубежи истории: Материалы международной конференции: сб. статей / ред.: С. И. Савенко, И. А. Скворцова, Е. Г. Сорокина, Е. М. Царева. М.: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2005. С. 78–99.
2. Гервер Л. Л. Поэзия романсового творчества: Рахманинов и Метнер (заметки к теме) // Научный вестник Московской консерватории №1 (16) 2014. С. 54–67. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2014.16.1.03>.
3. Казанцева Л. П. Заголовок как словесный атрибут музыкального текста // Текст художественный: в поисках утраченного: сб. науч. материалов. Петрозаводск: Изд-во Петрозаводского университета, 2002. С. 132–140.
4. Кржижановский С. Д. Поэтика заглавий. М., Никитинские субботники, 1931. 34 с.
5. Михайлов А. В. Слово и музыка: музыка как событие в истории слова // Слово и музыка: памяти А. В. Михайлова / ред.-сост. Е. И. Чигарева, Е. М. Царева, Д. Р. Петров. М.: Московская консерватория, 2002. 358 с.
6. Руднев В. П. Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты / Ред. М. Бубелец, О. Разуменко. М.: Аграф, 1997. 384 с.
7. Саамишвили Н. Н. Оперы Кайи Саариахо 2000-х гг.: художественные идеи, музыкальная драматургия, композиционная техника: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2021. 285 с.
8. Сниткова И. И. Картина мира, запечатленная в музыкальной структуре (о концептуально-структурных парадигмах современной музыки) // Музыка в контексте духовной культуры: Сб. тр. Вып. 120. Государственный музыкально-педагогический институт им. Гнесиных. М., 1992. С. 8–31.
9. Хокинг С., Млодинов Л. Высший замысел; [пер. с англ. М. Кононова под ред. Г. Бурбы]. СПб.: Амфора, 2013. 208 с.
10. Цареградская Т. В. Симон Стин-Андерсен: поэтика заглавий // Музыкальное искусство и наука в контексте традиций и новаторства: к 55-летию Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова: сборник статей по материалам международной научной конференции (24–27 сентября 2022) / науч. ред. и сост. Е. Г. Окунева. Петрозаводск, 2023. С. 333–356.
11. Цареградская Т. В. «Языковые» и прочие игры Джона Адамса // Музыка. Искусство, наука, практика / № 1 (41) 2023. С. 9–24.
12. Чигарева Е. И. А. В. Михайлов о проблеме слова и музыки. Вестник КемГУКИ 38, 2017. С. 90–97.
13. Чигарева Е. И. Неопубликованная рукопись Александра Михайлова «Об обозначениях и наименованиях в нотных записях А. Н. Скрябина» // Музыкальная Академия, вып. 4 (70), 2022. С. 28–39.
14. Шефова Е. А. О трактовке понятия «заголовок» в российском музыкознании (на примере детской фортепианной музыки) // Манускрипт, 2021. Том 14. Выпуск 11. С. 2430–2434.
15. Эткин А. М. Поэтика заглавий // Revue des etudes slaves, 1998. Т. 70. № 3. С. 559–565.
16. Ясперс К. Т. Смысл и назначение истории // Смысл и назначение истории: пер. с нем. М.: Политиздат, 1994. 527 с.
17. Barrière A. Notes / Reconnaissance // Saariaho Kaija: [site officiel]. 2021. URL: <https://saariaho.org/works/reconnaissance> (дата обращения: 18.07.2024).

18. *Hall M.* Harrison Birtwistle. London: Robson books, 1984. 186 p.
19. *Murail T.* Légendes urbaines. Note / Tristan Murail: [site officiel]. URL: <http://tristanmurail.com/en/oeuvre-fiche.php?cotage=28475> (дата обращения: 18.07.2024).
20. *Murail T.* De pays et d'hommes étranges / Tristan Murail: [site officiel]. URL: <http://tristanmurail.com/en/oeuvre-fiche.php?cotage=29438> (дата обращения: 18.07.2024).
21. *Murail T.* La chambre des cartes / Tristan Murail: [site officiel]. URL: <https://www.henry-lemoine.com/en/partitions-pour-ensemble/5931-la-chambre-des-cartes.html?ref=28964> (дата обращения: 18.07.2024).
22. *Murail T.* Portulan. CD Booklet. Kairos, 2019. 30 p. URL: [https://www.kairos-music.com/sites/default/files/downloads/0015050KAI\\_murail\\_iTunesBooklet\\_FIN.pdf](https://www.kairos-music.com/sites/default/files/downloads/0015050KAI_murail_iTunesBooklet_FIN.pdf) (дата обращения: 18.07.2024).
23. *Saariaho K.* My library, from words to music // Music and Literature no. 5, 2014. P. 12–15.
24. *Saariaho K.* D'OM LE VRAI SENS / Saariaho Kaija: [site officiel]. URL: <https://saariaho.org/works/d-om-le-vrai-sens> (дата обращения: 18.07.2024).
25. *Saariaho K.* Sombre / Saariaho Kaija: [site officiel]. URL: <https://saariaho.org/works/sombre> (дата обращения: 18.07.2024).
26. *Vinogradov Y. A.* Tristan Murail: nonlinear timbre logic / Music and Sound. Foundations of sonic expression and explorations of its frontier territories, 2021. URL: <https://fastly.syg.ma/@yuri-vinogradov/tristan-miurai-nielinieinaia-loghika-tiembra> (дата обращения: 18.07.2024).

## References

1. Gerver, Larisa L. 2005. “‘Ten’ neproglyadnaya’ i ‘svet v nebesnoy vyshine’: k sravneniyu sovokupnogo poeticheskogo teksta v romansakh Musorgskogo i Rimskogo-Korsakova [The ‘Opaque Shadow’ and ‘Light in the Heavenly Height’: a Comparison of the Cumulative Poetic Text in the Romances of Mussorgsky and Rimsky-Korsakov].” In *Russkaya muzyka. Rubezhi istorii: Materialy mezhdunarodnoy konferentsii* [Russian music. Frontiers of History: Materials of the International Conference], collected papers, 78–99, edited by Svetlana I. Savenko, Irina A. Skvortsova, Elena G. Sorokina, Ekaterina M. Tsareva. Moscow: Moscow Conservatory Publishing. (In Russian).
2. Gerver, Larisa L. 2014. “Poeziya romansovogo tvorchestva: Rakhmaninov i Metner (zametki k teme).” *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 16, no. 1 (March), 54–67. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2014.16.1.03>.
3. Kazantseva, Lyudmila P. 2002. “Zagolovok kak slovesnyy atribut muzykal'nogo teksta [Title as a Verbal Attribute of a Musical Text].” In *Tekst khudozhestvennyy: v poiskakh utrachenogo* [Fictional Text: in Search of the Lost], collected papers, 132–140. Petrozavodsk: Petrozavodsk University Publishing (In Russian).
4. Krzhizhanovskiy, Sigizmund D. 1931. *Poetika zaglaviy* [The Poetics of Titles]. Moscow: Nikitinskie subbotniki. (In Russian).
5. Mikhaylov, Aleksandr V. 2002. “Slovo i muzyka: muzyka kak sobytie v istorii slova [Word and Music: Music as an Event in the History of the Word].” In *Slovo i muzyka: pamyati A. V. Mikhaylova* [Word and Music: In Memory of A. V. Mikhailov], edited and compiled by Evgeniya I. Chigareva, Ekaterina M. Tsareva, Daniil R. Petrov. Moscow: Moscow Conservatory Publishing. (In Russian).
6. Rudnev, Vadim P. 1997. *Slovar' kul'tury XX veka. Klyuchevye ponyatiya i teksty* [Dictionary of 20th Century Culture. Key Concepts and Texts], edited by M. Bubelets, O. Razumenko. Moscow: Agraf. (In Russian).
7. Saamishvili, Natal'ya N. 2021. “Opery Kayi Saariakho 2000-kh gg.: khudozhestvennye idei, muzykal'naya dramaturgiya, kompozitsionnaya tekhnika [Kaija Saariaho's Operas of the 2000s: Artistic Ideas, Musical Dramaturgy, and Compositional Technique].” Ph.D. diss., Tchaikovsky Moscow State Conservatory. (In Russian).
8. Snitkova, Irina I. 1992. “Kartina mira, zapechatlennaya v muzykal'noy strukture (o kontseptual'no-strukturnykh paradigmakh sovremennoy muzyki [A Picture of the World Captured in Musical Structure (on Conceptual-structural Paradigms of Contemporary Music)].” In *Muzyka v kontekste dukhovnoy kul'tury* [Music in the Context of Spiritual Culture], collected papers. 8–31, vol. 120. Moscow: Gnesin State Institute of Music and Pedagogy. (In Russian).
9. Khoking, Stiven, and Leonard Mlodinov. 2013. *Vysshiy zamysel* [Higher purpose], Saint Petersburg: Amfora. (In Russian).
10. Tsaregradskaya, Tat'yana V. 2023. “Simon Stin-Andersen: poetika zaglaviy [Simon Steen-Andersen: The Poetics of Titles].” In *Muzykal'noe iskusstvo i nauka v kontekste traditsiy i novatorstva* [Musical Art and Science in the Context of Tradition and Innovation], collected papers, 333–356, edited and compiled by Ekaterina G. Okuneva. Petrozavodsk. (In Russian).
11. Tsaregradskaya, Tat'yana V. 2023. “Yazykovye’ i prochie igry Dzhona Adamsa [‘Language’ and Other John Adams Games].” *Muzyka. Iskusstvo, nauka, praktika* 41 no. 1, 9–24. (In Russian).
12. Chigareva, Evgeniya I. 2017. “A. V. Mikhaylov o probleme slova i muzyki [A. V. Mikhailov on the Problem of Word and Music].” *Vestnik KemGUKI* 38, 90–97. (In Russian).



13. Chigareva, Evgeniya I. 2022. “Neopublikovannaya rukopis' Aleksandra Mikhaylova ‘Ob oboznacheniyakh i naimenovaniyakh v notnykh zapisyakh A. N. Skryabina’

[Unpublished Manuscript by Alexander Mikhailov, “On Markings and Names in A. N. Scriabin's Musical Notations].” *Muzykal'naya Akademiya* 70, no. 4, 28–39. (In Russian).

14. Shefova, Elena A. 2021. “O traktovke ponyatiya ‘zagolovok’ v rossiyskom muzykoznanii (na primere detской фортепианной музыки) [On the Treatment of the Concept of ‘Title’ in Russian Musicology (on the example of children's piano music)].” *Manuskript* 14, no. 11, 2430–2434. (In Russian).

15. Etkind, Aleksandr M. 1998. “Poetika zaglaviy [The Poetics of Titles].” *Revue des etudes slaves* 70, no. 3, 559–565. (In Russian).

16. Jaspers, Karl T. 1994. *Smysl i naznachenie istorii* [The Meaning and Purpose of History]. Moscow: Politizdat. (In Russian).

17. Barrière, A. 2021. *Notes*. Saariaho Kaija: [site officiel]. Accessed July 18, 2024. <https://saariaho.org/works/reconnaissance>.

18. Hall, M. 1984. *Harrison Birtwistle*. London: Robson books.

19. Murail, T. 2006. *Légendes urbaines. Note*. Tristan Murail: [site officiel]. Accessed July 18, 2024. <http://tristanmurail.com/en/oeuvre-fiche.php?cotage=28475>.

20. Murail, T. 2019. *De pays et d'hommes étranges*. Tristan Murail: [site officiel]. Accessed July 18, 2024. <http://tristanmurail.com/en/oeuvre-fiche.php?cotage=29438>.

21. Murail, T. 2011. *La chambre des cartes*. Tristan Murail: [site officiel]. Accessed July 18, 2024. <https://www.henry-lemoine.com/en/partitions-pour-ensemble/5931-la-chambre-des-cartes.html?ref=28964>.

22. Murail, T. 2019. *Portulan*. CD Booklet. Kairos. Accessed July 18, 2024. [https://www.kairos-music.com/sites/default/files/downloads/0015050KAI\\_murail\\_iTunesBooklet\\_FIN.pdf](https://www.kairos-music.com/sites/default/files/downloads/0015050KAI_murail_iTunesBooklet_FIN.pdf).

23. Saariaho, K. 2014. “My library, from words to music.” In *Music and Literature*, no. 5, 12–15.

24. Saariaho, K. 2010. *D'OM LE VRAI SENS*. Saariaho Kaija: [site officiel]. Accessed July 18, 2024. <https://saariaho.org/works/d-om-le-vrai-sens>.

25. Saariaho, K. 2012. *Sombre*. Saariaho Kaija: [site officiel]. Accessed July 18, 2024. <https://saariaho.org/works/sombre>.

26. Vinogradov, Yuriy A. 2021. *Tristan Murail: nonlinear timbre logic*. Music and Sound. Foundations of sonic expression and explorations of its frontier territories. Accessed July 18, 2024. <https://fastly.syg.ma/@yuri-vinogradov/tristan-miurai-nielinieinaia-loghika-tiembra>.