

зирується з точки зору заложених в неї структурно-композиційних і виразительних можливостей, а також заложених в неї можливостей для втілення акустичної ідеї «Криптограми». Відслідковуються принципи роботи композитора з темою-монограмою, і визначається її роль в формуванні. Відштовхуючись від різних проявів теми-монограми, аналізується структурне строення твору.

**Ключеві слова:** монограма, посвячення, Александр Шchetynsky, композиторський діалог.

**Vovchenko Ganna. Monogram as a leading forming principle in the Alexander Shchetynsky «Cryptogram».** The proposed article is devoted to the analysis of the work of A. Shchetynsky «Cryptogram». The article considers in detail the monogram which became the basis for the theme. It is analyzed from the point of view of the structural, compositional and expressive possibilities, as well as the possibilities for the embodiment of the acoustic idea of the «Cryptogram». The principles of the composer's work with the monogram theme are traced and its role in the formation is determined. Starting from various changes in the monogram theme, the structure of the composition is analyzed.

**Key words:** monogram, dedication, Alexander Shchetynsky, composer's dialogue.

*Анна Стоянова*

### **«ТРИАДА» СВЯТОСЛАВА ЛУНЬОВА ЯК ВТІЛЕННЯ ІНДИВІДУАЛЬНО-АВТОРСЬКОЇ СТИЛЬОВОЇ КОНЦЕПЦІЇ**

**Актуальність** обраної теми обумовлена тим, що сучасна композиторська творчість – це ще маловивчене явище. Матеріал сучасної музики безмежний; можна сказати, що кожен композитор, створюючи той чи інший музичний образ, шукає нове індивідуальне вираження (в інтонаційному та стильовому вимірах). Аналізуючи індивідуальний зміст і форму твору, ми звертаємо увагу, в першу чергу, на авторську концепцію, виходячи з того, що автор суб'єктивно сприймає і навколишній світ, і його оцінки, в тому числі в музично-знаковій формі. У зв'язку з тим, що в просторі сучасної музики взаємодіють різні композиторські методи, *концептуально важливим* стає вивчення техніки і способів письма, визначення авторського кола виразових прийомів.

**Метою** даного дослідження є визначення критеріїв і основних складових твору Святослава Луньова «Триада» як індивідуально-авторської музичної концепції, що передбачає особливі способи композиції.

**Новизна** обраної теми полягає в тому, що в статті вперше пропонується різнобічний аналіз даного твору.

Українська музика сьогодні впевнено входить до контексту світового музичного процесу, і кожен представник української композиторської школи привносить в цей процес частину свого індивідуального погляду на те, якою має бути сучасна музика.

Починаючи з 1990-х років відбуваються суттєві оновлення художньо-комунікативного простору, які призводять до появи одразу декількох міжнародних музичних фестивалів в різних містах України: «Київ-МузикФест» та «Музичні прем'єри сезону», львівські «Контрасти» і альтернативні «Два дня і дві ночі нової музики» в Одесі. І завданням цих фестивалів стає репрезентація сучасної української музики в контексті сучасної зарубіжної музичної культури.

Серед активних учасників фестивального руху України в даному дослідженні виділимо Святослава Луньова, у творчості якого представлено багато жанрів, причому серед них переважають інструментальні твори (здебільшого – симфонічні). Однак є і звернення до жанру опери – у 2012 році було закінчено оперу «Москва-Петушки» (за повістю Венедикта Єрофєєва), яка створювалася протягом 10 років.

Наведемо список основних творів Святослава Луньова, класифікованих за жанрами:

- **симфонічні твори** – «Panta rhei» – утопія для великого симфонічного оркестру (2008), «Letargia» для великого симфонічного оркестру (1997), «Nocturnmort» (2015);

- **камерно-вокальні та камерно-інструментальні твори** – «Чорне тріо» на вірші Й. Бродського для голосу, віолончелі та фортепіано (1993), «Unicorn's games» для флейти, кларнета, гобоя і валторни (2006), Соната («Dances in CAGE») для віолончелі та фортепіано (2009), «Нічна музика. Денна музика» для струнного оркестру (2015);

- **хорові твори** – «Cantus aeternus» для змішаного хору a cappella (1998), «Страсна седмиця» – симфонія для змішаного хору a cappella;

- **фортепіанні твори** – «Вінок сонат» (1995), Соната №5, цикл п'єс для фортепіано «Мардонги» (1992-2005);

- **музично-театральні твори** – «Погано темперовані пісні» («Аліса в країні чудес») (1996), «Москва-Петушки» (2012).

- **електроакустичні та мультимедійні твори** – «Para racem – para bellum» (2001), «Меланхолія» – мультимедійна композиція за віршами Й. Бродського («Велика елегія Джону Донну») та однойменною гравюрою А. Дюррера (2002–2005).

В інтерв'ю газеті «День» Святослав Луньов говорить про те, що він себе вважає «людиною, яка любить музику, і вже звук – тут, я думаю, можна говорити про звичку, можливо, згубну, – висловлювати через музичний матеріал те, що вона вважає важливим в певний період часу. Тобто, кожен твір є зліпком якогось періоду життя... Ось так я схильний розглядати свої відносини з музикою. Щоденників я не веду, віршів не пишу, картин не маю, садів не саджаю, дітей не розводжу, але щось потрібно робити. Ось це і є Справа з великої літери, яку я обрав для проведення часу» [1].

Розмірковуючи про постать композитора, Луньов заявляє: «<...> композитор – це, напевно, найзагадковіша функція. <...> Ця людина стоїть однією ногою тут, а іншою там. І величезні зусилля витрачає на те, щоб перетранспортувати якісь мислеформи зі світу непроявленого у проявлений. А коли вони озвучуються – повертаються туди. <...> Він все одно є якимось комунікатором між духовним і фізичним світами ... » [1].

У зв'язку з даними міркуваннями Святослава Луньова про композитора, необхідно звернутися до загального поняття автора.

За словами Михайла Бахтіна, «...автор, як конститутивний момент форми, є організована, що виходить зсередини, активність цілісної людини <...> до того ж – всієї людини, з ніг до голови: вона потрібна вся – та, що дихає (ритм), рухається, бачить, чує, пам'ятає, любляча та розуміюча» [4, с. 68–69].

Продовжуючи міркування Михайла Бахтіна, Олександра Самойленко у статті «Авторський стиль як конститутивна риса музикознавчого дослідження: акмеологічні обрії наукової теорії Наталії Савицької» [6] велику увагу приділяє категорії автора, яка, за її словами, «...перебуває на перехресті всіх гуманітарних дисциплін, але найбільш виразно вона постає у сфері, присвяченій здатності людини утворювати особливі артефакти (у широкому розумінні цього поняття), які змінюють світ і залишаються назавжди...» [6, с. 29].

Вона також пише про те, що проблема автора в наш час може бути представлена у трьох методичних напрямках гуманітарної думки, а саме: загальноестетичному, який вона трактує як естетико-культурологічний; диференційованому мистецтвознавчому, пов'язаному з аналітичними композиційними установками; психосемантичному, що відображає сучасну психологію особистості. А. Самойленко також зазначає, що жоден з даних напрямів окремо не може скласти досить повної теорії автора. Вона вважає, що можна лише вказати на фігуру автора (за допомогою поняття «бібліографічного автора» Михайла Бахтіна [1]), але розкрити сутність автора можливо тільки через вивчення якісних ознак процесу авторської творчості, які виражаються у стилі мислення, характерному для конкретного автора.

Саме зі стилю мислення автора і виростає авторський стиль, або те, що можна називати індивідуально-авторською стильовою концепцією.

Ось що Михайло Бахтін пише про індивідуальний стиль: «Будь-яке висловлювання – усне та письмове, первинне та вторинне і в будь-якій сфері мовленнєвого спілкування – є індивідуальним і тому може відобразити індивідуальність мовця (або того, хто пише), тобто мати індивідуальний стиль» [3, с. 254]. Найбільш сприятливими для індивідуального стилю він вважає жанри художньої літератури: «<...> тут індивідуальний стиль прямо входить в саме завдання висловлювання, є однією з провідних цілей його <...> Саме визначення стилю взагалі і індивідуального стилю зокрема вимагає більш глибокого вивчення як природи висловлювання, так і різноманітності мовленнєвих жанрів» [див. там же].

Святослав Луньов – багатогранний композитор, який об'єднав у своїй творчості багато жанрів та композиторських технік. Його пошуки в галузі стилю призводять до формування власної індивідуально-авторської стильової концепції. Звичайно, в рамках однієї статті неможливо охопити повну картину творчості композитора, але можна простежити авторські інтенції на прикладі одного з його найяскравіших творів.

Серед усіх творчих досягнень Святослава Луньова для розкриття його індивідуально-авторської стильової концепції в даній статті пропонується розгляд твору, який називається «Тріада» або «Trias» для фортепіано, органу та струнних. Покажемо для індивідуального стилю Луньова тут стає те, що в основі твору лежить числова символіка (композитор закінчив Київський політехнічний інститут). Це реалізується в такий спосіб: тричастинна структура твору доповнюється троїчністю інструментального складу і тими особливими тріо-ансамблевими відносинами, які розгортаються музично-процесуально між групою струнних, фортепіано та органом.

У даній статті в предметне поле аналізу «Тріади» будуть включені такі аспекти твору, як тематизм, ладотональність, фактура, драматургія, форма та оркестровка.

Перша частина носить медитативний характер, вона виконує функцію вступу. Інструментальний склад: скрипки *divisi* 9, альти *divisi* 3, віолончель соло, фортепіано, орган.

Початок першої частини занурює слухача у стан сковуючої статичності, який переривається спробами вирватися, розірвати пута цього напруженого спокою. З боку музики композитор досягає такого ефекту за допомогою нашарування дисонантних гармонійних сполучень, що тягнуться у струнній групі (іноді додається пунктирна пульсація). Першою вступає віолончель, яка звучить у середньому регістрі (as першої октави),

потім поступово підключаються скрипки та альти. Віолончель виконує провідну партію, її інтонаційна структура ґрунтується на хроматичних *glissando*, часто використовується чвертьтонова інтерваліка, ритмічні позначення відсутні. Мелодично ця партія не розвинена – рух будується на постійних висхідних та низхідних мотивах.

Пізніше підключається фортепіано (спочатку з'являються окремі звуки, які потім переходять у ламентозні секундові інтонації) і орган (органний пункт).

У наступному розділі відбувається емоційне нагнітання, згущення фарб за рахунок гармонійного накопичення, фактурного і динамічного розширення. Воно доходить до критичної точки, в якій різко знімаються струнні, а за ними фортепіано, після чого залишаються тільки звуки, що самотньо тягнуться в партії органу, створюючи відчуття порожнечі.

Перша частина готує деякі фактурно-тематичні моменти твору (наприклад, її елементи будуть використані у коді другої частини), а також драматургічні (окремі розвиток ліній струнних, фортепіано та органу).

Другу частину можна охарактеризувати як основну і за тривалістю, і за драматургічним навантаженням. Інструментальний склад: скрипки *divisi* 3, альти, віолончелі *divisi* 2, віолончель соло, фортепіано, орган. Драматургічна основа тут будується на зіткненні кількох сфер (струнні, фортепіано, орган), яке втілюється різними способами в різних розділах частини.

У найбільш розгорнутому першому розділі воно представлене двома фактурно-тематичними елементами. Перший елемент звучить у струнних – тріольний фон з трітоновими ходами, що викликає асоціації з морськими хвилями. У віолончелі соло – сонорні *glissando* по хроматизму (нагадує матеріал, який звучав у неї в першій частині). З першої частини в другу перейшов і прийом поступового включення і відключення інструментів.

Другий елемент – контрастна за тембром перегукування фортепіано і органу, в якій, починаючись з окремих різких «зойків», поступово вибудовується тема, наповнена чеканими маршовими ритмами. Тема будується з тріольних і секстольних ритмоформул (основна метрична одиниця – восьма), а її інтонації ґрунтуються на кварто-квінтових стрибках з частими акцентами (виділення верхніх звуків).

Протягом першого розділу ці два елементи отримують широкий розвиток в ритмічній, інтонаційній, фактурній і динамічній сферах. Поступово інструментальні плани частково переплітаються один з одним, а кожен з елементів стає все більш розгорнутим: розширюється інтерваліка «хвильових» сплесків струнних; пасажі звучать все швидше, спираючись на орган, що посилює та ущільнює їх; у фортепіано відбувається накопичення – поглиблюються баси, акцентоване звучання яких нагадує гуркіт грому. Наре-

шті обидва пласти поєднуються і доходять до розгорнутої кульмінації, що виконується *tutti* і звучить подібно до штормового гуркоту на морі.

Раптово все обривається на *pizz.* в басу, що нагадує звук розірваної струни. Після секундної паузи вступає широкий акорд у органу і струнних на *divisi*, насичена гармонійна структура якого знову повертає слухача до стану тривоги, як на початку першої частини. Починається невеликий другий розділ, котрий продовжує драматургічну ідею протиставлення елементів.

Тут у фортепіано звучать ритмоформули з першого розділу, до яких додається прийом *ostinato*. У органу і струнних відбувається перегук, що ґрунтується на новому елементі – пасажі секстолями з гармонійною основою зменшеного септакорду. Розділ закінчується акордом *pizzicato* у струнних.

Третій розділ має репрізно-кодовий характер. Тут змінюється інструментування – скрипки звучать *divisi* 5, альти і віолончелі – *divisi* 3, додається партія контрабаса. Розгортання музичного матеріалу відбувається поступово: спочатку у струнних з'являється акорд з першої частини, який тягнеться, а всередині нього поступово зростає пульсація восьмими, посилюючи напругу. Ця пульсація приводить до повернення маршового елемента у фортепіано, після проведення якого акорд знімається. Потім знову відбувається накопичення акорду, але на цей раз вже з більш світлим звучанням на квінтовій основі з мажоро-мінорною терцією.

Останній розділ – кульмінаційний, в ньому фактурний, динамічний і тематичний розвиток сягають свого «піку» в спільному звучанні двох елементів – маршових восьмих у фортепіано і акорду, що тягнеться у струнних і органу (всередині акорду чергуються мажорна і мінорна терція, фарбуючи його то в більш світлі, то в більш похмурі відтінки). Після верхньої кульмінаційної точки починається спад, що відбувається за допомогою поступового відключення елементів. Друга частина закінчується «репрізним відсиленням» до першого розділу – тріольні ходи, які виконували струнні, звучать в переключці між струнними, фортепіано та органом.

Третю частину відкриває стрибкоподібний кварто-квінтовий рух восьмими у струнних, який прийшов з другої частини. Але тут ці восьмі вже не звучать так «декларативно-маршево», вони наповнені легкістю і грайливістю. Потім вступає акорд в партії органу, що пульсує та переливається (він будується з октави, всередині якої плавно «сповзає» середній звук). Він нагадує акорд з першої і другої частин, але, завдяки більш швидкому темпу загального руху і верхньому регістру, він вже не несе стан напруженості і тривоги, навпаки, так само, як і «стрибаючі» восьмі, вводить слухача до ігрової сфери.

Композитор чергує стрибки восьмих, що переходять від струнних до фортепіано і назад, з пульсуючим акордом органу, що нагадує гру в м'яч. Поступово восьмі заповнюють і акорд органу, починаючи остінатний рух до фінальної кульмінації. У фіналі відбувається канонічне накладення інструментів з подальшим почерговим зняттям на стаккато в кожній інструментальній групі.

В цілому третя частина втілює ігрове начало – автор розподіляє арпеджовані фігури восьмих між струнними, органом і фортепіано в різній послідовності, поєднуючи їх з пульсуючим мажоро-мінорним акордом. Цікавим рішенням, з точки зору інструментування, є те, що композитор в цій частині не відокремлює струнні за партіями, а пише тільки «archi». Варто також відзначити, що протягом всієї частини витримана одна динаміка, а загальний настрій світлий, легкий, мажорний; і навіть виникнення мінорних гармоній не затьмарює його.

Говорячи про втілення в музиці концепції гри, необхідно згадати голландського історика і філософа культури Йохана Хейзінгу, і його дослідження «Homo Ludens», в якому здійснюється спроба універсалізації поняття гри. У Й. Хейзінги гра розглядається як основне джерело і вищий прояв людської культури. «Говорячи про ігровий фактор, нам було не важко показати його надзвичайну дієвість і надзвичайну плідність при виникненні всіх великих форм суспільного життя. <...> Поезія народилася в грі і продовжувала існувати в ігрових формах. Музика і танець були чистою грою. <...> Висновок повинен бути тільки один: культура, в її початкових фазах, грається. Вона не росте з гри <...>, вона розгортається в грі і як гра» [7, с. 168].

Стосовно композиторського рішення ігрового начала в структурі третьої частини «Триади» можна навести визначення Є. В. Назайкінського: «музична ігрова логіка – логіка концертування, логіка зіткнення різних інструментів та оркестрових груп, різних компонентів музичної ткани, різних ліній поведінки, котрі створюють разом „стереофонічну“, театрального характеру, картину дії, що розгортається, але більш узагальнену та специфічну, ніж у музичному театрі» [5, с. 226–227].

У музичному тексті «Триади» ігрове начало знаходить своє втілення через реалізацію принципів комбінаторики (до якої Луньов звертається слідом за експериментами мінімалістів – Кейджа, Лігеті), завдяки чому контраст між темами і оркестровими групами повністю зникає.

Також ігровим елементом, втіленим в «Триаді», можна вважати те, що, незважаючи на камерний склад, жанр твору позначений як симфонічний. По відношенню до цього доцільно буде згадати вислів Луньова про симфонію, наведений в інтерв'ю газеті «День»: «З часів Бетховена симфонія стала якоюсь світською месою... Для православних це літургія. Люди

приходять і переживають таїнство духовного єднання. Це точка зборки: для них дається музичний матеріал, над яким вони всі медитують. Якщо людина, яка це робила, знала, що робить. Кожен йде наповненим. Тобто його НЕ обікрали, не надули – а дали цю повноту буття. На півгодини, годину... Я думаю, що надієся, – це вона і є, – об'єднання» [1].

Таким чином, розгляд деяких композиційно-стилістичних прийомів у творі Святослава Луньова дозволяє сформулювати наступні висновки.

«Тріада» являє собою незвичайне трактування інструментального складу і форми з точки зору втілення в них **числа три**. Стосовно інструментування це проявляється в тому, що, з одного боку, не дивлячись на камерність складу, композитор розглядає три тембри – струнні, фортепіано і орган – як три досить самостійні оркестрових групи, проводячи їх в різних співставленнях, а з іншого боку, трактує групу струнних як єдиний інструментально-тембровий феномен, що наближає «Триаду» до інструментального тріо. З точки зору форми це виражено як у структурних моментах твору (три частини, три розділи в другій частині), так і в «ігровій» драматургії, коли фрагменти музичного матеріалу просто переставляються в процесі розвитку.

У музично-драматургічній ідеї твору розгорнутого втілення набуває **ігрове начало**. Це відображено і у виборі композиторської техніки (реалізація принципів комбінаторики), і у фактурних перестановках (чергування і зіткнення різних інструментальних груп), і у незвичайному рішенні інструментування (в третій частині вся група струнних мислиться композитором як єдине ціле), і у жанровій номінації (визначення жанру як симфонічного, незважаючи на камерність складу).

«Тріада» Святослава Луньова є яскравим відображенням його **індивідуально-авторської стильової концепції**. У творі це втілюється на всіх рівнях: починаючи з композиційно-драматургічної ідеї, заснованої на числовій символіці (захоплення концепцією втілення числа в музиці можна пов'язати з тим, що композитор отримав і технічну, і музичну освіту); завершуючи жанровим визначенням, вираженням через особливе осмислення симфонічної концепції як такої, що об'єднує людей і підносить людську свідомість.

1. Десятерик Д. Степень пристальности взгляда: интервью с С. Лунёвым//«День» (Киев), №15 (3 февраля 2006). URL: <https://www.interesniy.kiev.ua/stepen-pristalnosti-vzglyada/> (дата звернення: 12.02.2017).
2. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности//Эстетика словесного творчества/[2.-ое изд.; сост. С. Бочаров; прим. С. Бочарова и С. Аверинцева]. М.: Искусство, 1986. С. 9–191.
3. Бахтин М. Проблема речевых жанров//Эстетика словесного творчества/[2.-ое изд.; сост. С. Бочаров; прим. С. Бочарова и С. Аверинцева]. М.: Искусство, 1986. С. 250–298.



4. Бахтин М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве слова//Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Худож. лит., 1975. С. 5–70.
5. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
6. Самойленко О. Авторський стиль як конститутивна риса музикознавчого дослідження: акмеологічні обрії наукової теорії Наталії Савицької//Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: науковий журнал. К., 2015. № 4 (29). С. 28–37.
7. Хейзинга Й. *Homo ludens*. М.: Прогресс Традиция, 1997. 416 с.
8. Хохлова А. Клавирные трио Йозефа Гайдна в контексте игрового пространства-времени. «Академия Естествознания», 2009. 161 с.

#### **Нотографія:**

1. Лунёв С. «Триада» для фортепиано, органа и струнных. 1999. 89 с.

**Стоянова Анна. «Триада» Святослава Луньова як втілення індивідуально-авторської стильової концепції.** У даній статті розкриваються особливості індивідуально-авторської стильової концепції на прикладі творчості С. Луньова. Розглядаються поняття автора та індивідуального (авторського) стилю в дослідженнях М. Бахтіна та О. Самойленко.

Реалізація авторського стилю представлена в статті за допомогою розгорнутої аналітичної характеристики твору Луньова «Триада» для фортепіано, органа та струнних, що включає такі аспекти, як тематизм, ладотональність, фактура, драматургія, форма та оркестровка. Розкрито семантичний програмний зміст цього твору, заснований на різних способах втілення числа три на всіх рівнях твору. Також подана характеристика ідеї гри в музиці з опорою на позиції Й. Хейзінги та Є. Назайкінського.

**Ключові слова:** С. Луньов, «Триада», автор, авторський стиль, індивідуально-стильова концепція, гра, музичний текст.

**Стоянова Анна. «Триада» Святослава Лунёва как воплощение индивидуально-авторской стилевой концепции.** Данная статья раскрывает особенности индивидуально-авторской стилевой концепции на примере творчества С. Лунёва. Рассматриваются понятия автора и индивидуального (авторского) стиля в исследованиях М. Бахтина и А. Самойленко.

Реализация авторского стиля представлена в статье посредством развернутой аналитической характеристики сочинения Лунёва «Триада» для фортепиано, органа и струнных, включающей такие аспекты, как тематизм, ладотональность, фактура, драматургия, форма и оркестровка. Раскрыто семантическое программное содержание этого произведения, основанное на различных способах воплощения числа три на всех уровнях сочинения. Также дана характеристика идеи игры в музыке с опорой на позиции Й. Хейзинги и Е. Назайкинского.

**Ключевые слова:** С. Лунев, «Триада», автор, авторский стиль, индивидуально-стилевая концепция, игра, музыкальный текст.

**Stojanova Anna. Svyatoslav Lunyov's «Trias» as an embodiment of the individual author's style conception.** This article reveals features of the individual-author's style conception, based on the example of S. Lunyov. It also considers concepts of the author and the individual (author's) style in the researches of M. Bakhtin and A. Samoilenko.

Implementation of the author's style is presented in the article through detailed analytical characterization of Lunyov's «Trias» composition for piano, organ and strings, which includes such topics as thematism, ladotonalità, texture, dramaturgy, form and orchestration. The semantic programmatic content of this work is revealed, based on various ways of number three embodiment at all levels in the composition. Also characteristic of the idea of play in music, based on positions of J. Huizinga and E. Nazaikinsky, is given.

**Key words:** S. Lunyov, «Trias», author, author's style, individual-style conception, play, musical text.

*Эльмира Джабраилова-Кушнир*

### МУЗЫКАЛЬНОЕ ВРЕМЯ В ЭЛЕКТРОАКУСТИЧЕСКОМ СОЧИНЕНИИ «ДВА ЧАСА В РЕЗЕРВУАРЕ» НА СТИХИ И. БРОДСКОГО М. ШАЛЫГИНА

Проблема времени – одна из *актуальных* в современном музыкознании. Начиная с XX века темпоральность становится важным фактором в воплощении замысла произведения, а игра различными типами временной и пространственной организации, по замечанию Н. А. Герасимовой-Персидской, «включилась в драматургический план сочинений» [1, с. 257]. Не случайны, поэтому, появившиеся в огромном количестве названия музыкальных сочинений со словом «время».

Взаимодействие человека с компьютером также наложило отпечаток на композиторскую работу с музыкальным временем<sup>1</sup>. Электронная музыка значительно расширила представления о смысловом диапазоне высказывания языком музыки. Созданная электронной аппаратурой, она позволила исследовать глубины звука, создавать акустические и ритмические структуры любой сложности, проникая в самые потаенные слои времени.

---

<sup>1</sup> О музыкальном времени в электроакустических произведениях XX века более подробно См.: Stojanova J. Gli Anni 80//Europa 50-80: Biennale. Settore Musica: 42 Festival internazionale di musica contemporanea. Venezia, 1985. P. 95. А также: [4; 7].