

Е. Ю. ЕМЕЛИНА

Донецкая государственная музыкальная академия им. С. С. Прокофьева

ЛАБИРИНТ КАК ЗВУКОВАЯ МОДЕЛЬ МИРА В «LABORINTUS II» ЛУЧАНО БЕРИО

Статья посвящена анализу сочинения итальянского композитора Лучано Берิโอ – музыкально-театральной пьесы «Laborintus II» для голоса, инструментов и магнитофонной записи, созданной в 1965 году и приуроченной к 700-й годовщине со дня рождения Данте Алигьери. В авторской концепции этого произведения органично соединяются философская глубина, масштабность, символизм мышления и, одновременно, нацеленность на создание впечатляющей своей буквально зримой яркостью картины многоголосого «Лабиринта света» (Я. А. Коменский). Автор статьи концентрирует внимание на особенностях композиции и драматургии «Laborintus II», отражающих своеобразие авторского прочтения–понимания представлений об образе лабиринта.

В «Laborintus II» главенствует принцип «коллажной композиции». Идея свободной мозаичной формы, реализуемая в сочинении, воспринимается как некий музыкальный аналог мирового звукового лабиринта; в его акустическом пространстве «эхом» переключаются голоса людей, инструментов, различных языков и культурно-стилевых эпох. Прием «эхо» весьма характерен для постмодернистского искусства; одновременно с этим, он является популярным источником создания пространственных эффектов в музыке разных эпох. Эта особенность вызывает дополнительные ассоциации с лабиринтом как особым акустическим пространством. Кроме того, в композиции «Laborintus II» формируется многоуровневая система контрастов. Начальный уровень – резкие перепады динамики, тембровые контрасты, сопоставления инструментальных звучностей с человеческими голосами, пения – с декламацией, переходящей в крик; высший уровень – средоточие поливербальных и музыкально-стилевых «эллиптических модуляций». Данный прием («нарушение инерционности») можно указать в качестве одного из основных проводников идеи «лабиринтности» в области музыкальной композиции.

Ключевые слова: Л. Берิโอ, «Laborintus II», лабиринт, постмодернизм, ризома, коллажная композиция, Э. Сангвинетти, полистилистика.

Для цитирования: Емелина Е. Ю. Лабиринт как звуковая модель мира в «Laborintus II» Лучано Берิโอ // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 1. С. 40-50.

DOI: 10.52469/20764766_2024_01_40

Е. ЕМЕЛИНА

S. Prokofiev Donetsk State Music Academy

THE LABYRINTH AS A SOUND MODEL OF THE WORLD IN “LABORINTUS II” BY LUCIANO BERIO

The article is devoted to the analysis of the composition by the Italian composer Luciano Berio – the musical-theatrical play “Laborintus II” for voice, instruments and cassette recording, created in 1965 and dedicated to the 700th anniversary of the birth of Dante Alighieri. The author’s concept of this work organically combines philosophical depth, scale, symbolism of thinking and, at the same time, a focus on creating an impressive picture of the polyphonic “Labyrinth of Light” (Ya. A. Komensky), with its literally visible brightness. The author of the article focuses on the features of the composition and dramaturgy of “Laborintus II”, reflecting the originality of the author’s reading-understanding of the ideas about the image of the labyrinth.

The principle of “collage composition” is presented in “Laborintus II”. The idea of a free mosaic form realized in it is perceived as a kind of musical analogue of the world sound labyrinth, in whose

acoustic space the voices of people, instruments, various languages, and cultural and stylistic epochs. The “echo” technique is very characteristic of postmodern art and, at the same time, is a popular source of creating spatial effects in music of different eras. This feature evokes additional associations with the labyrinth as a special acoustic space. In addition, a multilevel system of contrasts is formed in the composition “Laborintus II”. The lowest level is sharp changes in dynamics, timbre contrasts, switching from instrumental sounds to human voices, from singing to recitation, turning into a scream; the highest level is the level of poly-verbal and musical stylistic “elliptical modulations”. Such a technique (“the inertia violation”) can be indicated as one of the main conductors of the “labyrinth” idea in the field of musical composition.

Keywords: L. Berio, “Laborintus II”, idea of labyrinth, postmodernism, rhizome, collage composition, E. Sanguinetti, polystylistics.

For citation: Emelina E. The labyrinth as a sound model of the world in “Laborintus II” by Luciano Berio // *South-Russian Musical Anthology*. 2024. No. 1. Pp. 40-50.

DOI: 10.52469/20764766_2024_01_40

●—————● ●—————●

*Меня интересует в музыке...
чудесный феномен, лежащий в основе языка:
звук, становящийся смыслом.
Л. Берิโอ (цит. по: [1, с. 33])*

Творчество Л. Берิโอ – одна из ярких страниц европейского музыкального искусства второй половины XX – начала XXI века. Наряду с такими знаковыми фигурами, как П. Булез, К. Штокхаузен, Л. Ноно, он воплотил в своем творчестве искания и открытия послевоенного авангарда, демонстрируя при этом предельную широту художественных интересов. В них соединялись прекрасное знание классической и современной литературы и музыки, глубокая увлеченность фольклором и тяга к экспериментированию в области электронной музыки, владение традиционными музыкальными формами и стремление к реализации оригинальных композиционных идей, освоению новейших достижений современной техники композиции. Исследователи творчества Л. Берิโอ единодушно отмечают высокий интеллектуализм его художественного мышления и одновременно яркую эмоциональную выразительность языка, склонность к разработке глубоких философских концепций и подчас почти плакатную броскость их оформления. Стремление воссоздать в музыке всю многоликость мира, заставить звучать в одном произведении одновременно голоса всех эпох, вполне согласовывалось с теми тенденциями искусства второй половины XX века, которые в западноевропейской эстетике получили название постмодернизма.

Постмодернизм «...обращается к культурному наследию прошлого как объекту игрового освоения, иронического цитирования и ситуационного переосмысления, источнику стилизации и эклектического комбинирования его форм» [2, с. 442]. Эти характеристики так или

иначе варьируются во множестве источников, авторы которых исследуют феномен постмодернизма как с точки зрения его философско-эстетических оснований, так и с точки зрения специфических форм их претворения в творчестве представителей самых разных видов искусства, в том числе и музыкального. Так, А. Моль определяет новый тип культуры как своеобразное «храмилще сообщений», в котором непредсказуемо пересекаются разнонаправленные информационные потоки, формирующие «мозаичный» тип культурного сознания [3, с. 37]. Французские философы Ж. Делез и Ф. Гваттари сравнивают многомерность постмодернистского пространства со структурой «корневища» или *ризомы*, с их нелинейными, непрерывно «ветвящимися» связями [4, с. 8–9]. А. В. Зайко, автор статьи «Феномен игры в контексте социального кризиса», усматривает в одной из ведущих тенденций «духовной жизни западной цивилизации конца XX века» некое подобие «инвентаризации культуры», – при этом подразумевается «умножение образов и имен, усложнение языка и обогащение смысла архетипических представлений» [5, с. 222]. У. Эко сравнивает подобный тип культуры с энциклопедией, наполненной ссылками, сквозными понятиями, которую можно читать с любого необходимого места [6, с. 168]. В. А. Емелин, посвятивший анализу данного феномена статью «Лабиринты постмодернизма: идентификация ускользающего смысла», констатирует, что «из идеи всеобщего плюрализма вытекают такие производные характеристики постмодернистского мировоззрения, как фрагментарность, децентрация, изменчивость, контекстуальность...» [7, с. 74–75]. Н. В. Гуреева, обсуждая постмодернистские тенденции в современной российской литературе, указывает на определенные составляющие постмодернистской парадигмы: игру с текстом и свертхтекстом, метаязыковую

игру, многоуровневость и ризоматику соответствующих структур, калейдоскопичность и театрализацию [8, с. 6]. Всем этим характеристикам вполне соответствуют свойства лабиринта, который Д. Фоккема причисляет к знаковым «образам мира» постмодернистского искусства и ссылками на который пестрят многие современные культурологические, искусствоведческие и философско-эстетические исследования¹.

Эстетика и поэтика «Laborintus II» («Театральная речь по Данте») Лучано Берио, созданного композитором в 1965 году и приуроченного к 700-й годовщине со дня рождения Данте Алигьери, вполне согласуется с описанными выше установками постмодернистского искусства. В его философской по смыслу и глубине концепции лабиринт мыслится как разворачивающееся гигантское акустическое пространство, в котором непрерывно сталкиваются, сливаются и разлетаются звуки многоголосого, многоликого мира. Это именно *звучащий лабиринт*, говорящий с нами на разных языках, голосами разных эпох, смешивающий вокальные и инструментальные тембры с драматической речью чтеца и звуковыми «излучениями» электронной музыки.

Избранный панорамный взгляд на мир, стремление запечатлеть его пестроту и непрерывную изменчивость предопределили свободу и непредсказуемость смен общих и крупных планов, «выхватывающих» отдельные кадры с поистине кинематографической резкостью и точностью. «Зигзаги» звуковой «камеры» очерчивают изломанные контуры лабиринтного пространства, выдвигая на первый план то вокальные партии, то голос чтеца-декламатора; то обрушивая на слушателей грохот оркестра, то растворяя звучание в умиротворенности заключительного «убаюкивающего» шепота.

Коллажный принцип, эклектичность, обращение к формам прошлого в новом культурном контексте нашли выражение прежде всего в либретто, автором которого является итальянский писатель, поэт, переводчик Эдвардо Сангвинетти, близкий друг Л. Берио. Текст состоит из отрывков «Божественной комедии» (1306–1321), «Новой жизни» (1292), трактата «Пир» (1304–1307) Данте, Вульгаты (V в. н. э.), «Этимологий» Исидора Севильского (около 633 г.), второй поэмы «Ист Кокер» (1940) из цикла «Четыре квартета» Т. С. Элиота, Песни XLV из цикла «Песни» Э. Паунда (1937), а также текстов самого Сангвинетти. Соответственно, произведение отсылает нас сразу к нескольким эпохам: Раннему Средневековью, Проторенессансу, а также к музыкальному искусству Новейшего времени. Не случайно сам Л. Берио

называл его «музыкальным каталогом» стилей, приемов и техник композиции [9].

При этом композитор в примечаниях указывает, что тексты Данте объединяются с библейскими текстами, поэзией Э. Паунда и Т. С. Элиота благодаря определенным «сквозным» смысловым связям. Берио называет дантовские темы любви, памяти, смерти и ростовщичества (которое считается грехом во многих религиях), то есть «сведения всех вещей к рыночной стоимости» – общими для всех избранных первоисточников [9]. Таким образом, композитор подчеркивает историческую «непреходящность» и актуальную значимость затронутых в цитируемых литературных текстах «вечных» тем. Одна из возможных линий движения в лабиринте, связанная со стяжательством и корыстолюбием, обрекает на вечные скитания во тьме; другая, олицетворяющая силу любви, гармонии и музыки, помогает в конце пути обрести душевный покой и умиротворение.

Соединение в литературном тексте оригинальных языков первоисточников (средневековой латыни, староитальянского, французского, английского), чередуемых и «контрапунктирующих» друг с другом, приводит к фонетическому богатству словесной ткани, одновременно обогащая звуковую палитру произведения в целом.

Стремление к максимальному тембровому разнообразию звукового материала проявилось и в выборе исполнительского состава. В нем соединяются выразительность вокальных партий (женских голосов и хора) с обезличенностью электронного «саунда» магнитофонной ленты; музыкальные звучности – с декламацией чтеца; инструменты традиционные (флейта, три кларнета, три трубы, три тромбона, две арфы, две виолончели, контрабас, два там-тама, вибрафон, колокола, треугольники, ударная установка, деревянные блоки) взаимодействуют со специфическими (цимбалы, гуиро, маракас, ченчеррос).

Объединение красочных и выразительных возможностей словесного и собственно музыкального текстов позволили композитору добиться впечатляющих по разнообразию эффектов в процессе «построения» звукового лабиринта. Его основой стала последовательно воплощаемая *идея игры* в границах реального акустического и создаваемого иллюзорного художественно-исторического пространства, в котором слушатель свободно и непредсказуемо перемещается во времени, путешествуя из эпохи в эпоху. Игровой тип мышления проявляет себя в сочинении Л. Берио сложно и разнопланово, охватывая все уровни произведения: от фонетического, артикуляционного, тембрового, динамического, структурного – до жанрово-стилевого и

содержательно-смыслового, на котором созидаемая звуковая панорама достигает значения метафорического «образа мира».

В первую очередь, подразумевается «игра звучаниями», как словесными, так и собственно музыкальными. Особое значение в организации акустического «лабиринтного» пространства играет прием «эхообразных» переключек, последовательно проводимый на различных уровнях формы. Его природа, проявляющаяся в многочисленных постепенно затухающих повторах звука, возникающих при отражении акустической волны от физического препятствия, позволяет «моделировать» в музыке обширные пустые пространства, в том числе различного рода подземелья, пещеры, катакомбы (вспомним пьесу «Катакомбы» из фортепианного цикла М. П. Мусоргского «Картинки с выставки»)². Е. В. Назайкинский относит имитацию эха к приемам, создающим впечатление рельефности и объемности³.

На вербальном уровне это проявляется в многократных «эхообразных» повторах отдельных слов и их окончаний, имитирующих эффект реверберации. Хор и женские голоса создают фонический поток, способствующий созданию необходимых акустических характеристик города-лабиринта с его разноголосицей.

На уровне собственно музыкальном образ лабиринтного пространства возникает уже в момент вступительных переключек женских голосов в самом начале произведения: три женских голоса, вступающие с интервалом в пять секунд, имитационно повторяют начальную нисходящую терцовую попевку на разной высоте, что вызывает ассоциации с магическими «вызываниями» времени-пространства. Звуковое пространство постепенно расширяется: арфы формируют атональное музыкальное сопровождение женских голосов и вступивших перкуссионных групп. Вслед за ударными, канонически вступают голоса актеров, одновременно озвучивающих различные краткие отрывки из «Этимологий» Исидора Севильского (Пример 1). Текст на слух практически неразличим, в момент единовременного изложения всех восьми голосов (имитирующих смех и выкрики) и перкуссии (некоторые инструменты находятся в руках у актеров) звуковое пространство окончательно приобретает хаотический характер, создавая эффект галдящей толпы. Слова, до этого произносимые с различной степенью экспрессии и громкости, постепенно звучат все более динамично, усиливаясь при помощи эпизодических ритмических совпадений различных голосов. В момент кульминации вступают также медные и деревянные духовые, усложняющие звуковую ткань хро-

матизированными мелодическими ячейками. В итоге общее нарастание приводит фонический хаос к резкому срыву и генеральной паузе.

Далее Л. Берио использует тексты из ветхозаветных «Хроник» и «Этимологий» Исидора Севильского. Чтец – воплощение комментирующего персонажа, подобного Евангелисту в баховских «Страстях», – временно умолкает. Женские голоса и актеры вместе и поочередно зачитывают латинский текст, периодически переходя на глиссандо. Постепенно вступающие инструменты создают эффект пульсирующего звукового потока, образуемого педалирующими остродиссонантными созвучиями. Женские голоса и восемь актеров, объединенные в две самостоятельные группы, скандируют текст по принципу антифона, впоследствии объединяясь в общий хор и достигая общей кульминации (следует отметить появление джазовой ритмоформулы в момент наивысшего напряжения – см. Пример 2). Раздел, в котором инструменты замолкают, выводя на первый план словесный текст и его смысл, фактически реализует идею противопоставления, заложенную в предыдущем. Текст по-прежнему является контаминацией фрагментов из «Ада» («Божественной комедии») Данте и поэзии Э. Паунда. В дальнейшем, после «выключения» словесного текста, вновь вступившие инструменты и голоса актеров образуют единый гудящий поток.

Таким образом, кульминационные моменты взаимодействия всех четырех пластов музыкальной ткани – чтеца, женских голосов, голосов актеров и инструментов – образуют звуковой эффект хаотично организованного многолюдного пространства, напоминающего шумовую пестроту города. Я. А. Коменский в книге «Лабиринт света и рай сердца», описывая картину мира в пространстве воображаемого города, пишет: «...улицы во многих местах казались как бы проломленными, так что одна вдавалась в другую; это, как мне показалось, могло служить причиной ошибок и заблуждений. К тому же, когда я глядел на эту округленность света (мира), то ясно чувствовал, что он двигался и вертелся, как в колесе... Когда я напряг слух, то все было наполнено шумом, гиканьем, хохотом, свистом и криком» [10, с. 22]. Американский философ и теоретик культуры Ф. Джеймисон в работе «Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма» рассматривает постмодернизм в формах городской застройки и называет одной из главных черт постмодернизма «изменения в прожитом опыте самого застроенного пространства», где ожидаемым эффектом является дезориентация: «Мы не обладаем чувственными механизмами, соответствующими этому новому

гиперпространству» (цит. по: [11, с. 238]). Кроме того, город можно также представить в виде своеобразного лабиринта – воплощения особой организации акустического пространства.

На уровне формы целого игровой тип мышления проявляет себя в квазиимпровизационном характере структурной организации. «Laborintus II» представляет собой череду свободно сменяющих друг друга контрастных разделов, не обнаруживающих сколько-нибудь ясных связей ни с одним из видов типизированных форм, зафиксированных в европейской музыкальной культуре Нового времени. Условные аналогии можно было бы провести с контрастно-составными формами, но динамика внезапных «слов» и резко контрастных «стыков» разнородных фрагментов, скорее, обнаруживает близость принципам кинематографического монтажа. Тем не менее, в логике развертывания формы прослеживается и некая единая организующая идея, обеспечивающая драматургическую целостность и художественную убедительность композиции. Все разделы соотносятся подобно совокупности волн нарастания и спадов, завершающихся, после самой мощной кульминации, молитвенной кодой-просветлением. В коде провозглашается всепримиряющая идея музыкальной гармонии и любви как единственного утешения и надежды. Растворяющиеся в затихающем ласковом шепоте звучания создают ощущение полного умиротворения в прекрасном сне с его призрачными грезами о счастье.

С монтажностью формы соотносится и близкий коллажному принцип организации разнотипного материала, предполагающий соединение в одном произведении разнородных элементов (различных по происхождению, материалу, контрастных по стилю и т. д.). Разделы-«фрагменты» мозаики, из которых состоит пьеса, различны по стилистической направленности (в том числе и в культурно-историческом плане), технике музыкального письма; они соединяются по принципу контрастного «склеивания». Таким образом, здесь можно говорить о проявлении *игры жанрово-стилевыми моделями* (полистилистике), в которых сталкиваются «голоса» современной урбанизированной культуры и «оживающих» на время звуковых «ипостасей» давно минувших эпох.

К примеру, уже вступительный раздел пьесы «Laborintus II» содержит различные в музыкально-языковом и образно-смысловом аспектах фрагменты и различные исполнительские приемы. Принципы канонического изложения сохраняются и в дальнейшем музыкальном развитии на протяжении данного раздела, поскольку звуковысотные границы женских вокальных пар-

тий фактически идентичны (хотя точно определена высота лишь начальных четырех звуков каждой партии, в дальнейшем количество линеек сокращается с пяти до трех, что подразумевает лишь приблизительное определение высоты звуков и направления движения мелодии). Практически сразу в музыкальную ткань вплетаются голоса кларнета и тромбона, образующие подобие канонической имитации с женскими голосами. Можно предположить, что композитор воссоздает здесь многоголосие вокальных полифонических жанров эпохи Возрождения – таких, как мадригал (многоголосие, элементы имитационной полифонии, метроритмическая свобода, несовпадение интонируемых фрагментов словесного текста). Предполагаемое обращение к данному жанру представляется не случайным: на фоне латинского текста («*a civitate Enoch in Naid*» – «*город Енох в Наиде*»), трактуемого фонически (поскольку слова в общем музыкальном потоке практически не различимы), чтец произносит сокращенный вступительный текст из «Новой жизни» Данте – произведения эпохи раннего Возрождения («*In quella parte del libro de la miamemoria: incipit vita nova: e apparve vestita di nobilissimo colore, umile e onesto, sanguigno: ecce deus fortior me: dominabitur michi*» – «*В том месте книги памяти моей... Начинается новая жизнь... Она явилась мне одетой в благороднейший алый цвет, скромный и пристойный... "Вот бог сильнее меня, кто, придя, получит власть надо мной"*»; см. Пример 1).

Стилистика музыкального материала начального эпизода вызывает ассоциации с джазом: соответствующие ритмоформулы (ремарка автора: «В темпе джаза»), глиссандо медных духовых, импровизационный мотив флейты. Актеры поочередно произносят отдельные фразы из «Божественной комедии» Данте (Ад, Песнь I; см. Пример 3). Умолкают все инструменты, кроме арфы и флейты, и чтец зачитывает фрагменты из «Новой жизни» Данте, повествующие о смерти возлюбленной. Впоследствии музыка раздела V, сопровождающая тексты Данте и Паунда, представляет собой некий «дайджест» использовавшихся ранее «джазовых» элементов – ритмических и интонационных. Этот фрагмент представляется «кульминацией» в развертывании подобных интонационных и ритмических формул. Характер изложения подчеркивается «вокализмом» женского голоса, исполняющего практически джазовую импровизацию. При этом вокалистка на сцене исполняет танцевальные движения, соответствующие характеру джазовой импровизации. Атмосфера нагнетается отдельными выкриками и ударами, дополняясь включением магнитофонной записи голоса и

●—————● ПРИЛОЖЕНИЕ ●—————●

Л. Берио

«Laborintus II», вступление, фрагмент 1

Л. Берио

«Laborintus II», вступление, фрагмент 2

Fl. $\text{♩} = 104$

(B)

$\text{♩} = 120$

Tbn. 1st

Tbn. 2nd

Tbn. 3rd

Perc. I (Traps)

Perc. II (Traps)

Vc. 1st

Vc. 2nd

Cb.

Arpa 1st

Arpa 2nd

$\text{♩} = 60$

Tempo jazz, very fast *rall.* *accel.* *rall.*

Tempo Schleffel, slow accel. *rall.*

(jazz) *(ten.)* *(ten.)* *(ten.)*

plus tempo *plus tempo* *plus tempo* *plus tempo*

point *point* *point* *point*

ppp *ppp* *ppp* *ppp*

p *p* *p* *p*

f *f* *f* *f*

mf *mf* *mf* *mf*

pp *pp* *pp* *pp*

ppp *ppp* *ppp* *ppp*

4/2 $\text{♩} = 60$ ("Canzonetta")

©

Fl.

Clar. in Si¹

Clar. in Si²

Tr. 1^a

Tr. 2^a

Perc. I

Perc. II

Arpa 1^a

Arpa 2^a

Vc. 1^a

Vc. 2^a

Voci *

4/2 $\text{♩} = 60$ ("Canzonetta")

ЛИТЕРАТУРА

1. Петров В. О. Первые «Секвенции» Лучано Берно: концепция и интерпретация // PHILHARMONICA. 2019. № 2. С. 28–34. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=29585 (дата обращения: 14.02.2024).
2. Попов Ю. Н., Броницкая А. Ю., Фролова Н. И., Крючкова В. А. Постмодернизм // Большая Российская энциклопедия: Научно-образовательный портал. URL: <https://bigenc.ru/c/postmodernizm-f6dee0/?v=5357076> (дата обращения: 15.02.2024).
3. Моль А. Социодинамика культуры. М.: ЛКИ, 2008. 416 с.
4. Делез Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. М.: Астрель, 2010. 895 с.

5. Зайко А. В. Феномен игры в контексте социального кризиса // Социальный кризис и социальная катастрофа: материалы науч. конф. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2002. С. 222–225.
6. Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. СПб.: Симпозиум, 2003. 278 с.
7. Емелин В. А. Лабиринты постмодернизма: идентификация ускользающего смысла // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2010. № 3. С. 65–75.
8. Гуреева Н. В. Постмодернизм в России: Макс Фрай. Нижний Новгород: ННГЛУ им. Н. А. Добролюбова, 2012. 42 с.
9. Berio L. Laborintus II (author's note). URL: <http://www.lucianoberio.org/node/1510?872698753=1> (дата обращения: 16.02.2024).
10. Коменский Я. А. Лабиринт света и рай сердца // Коменский Я. А. Сочинения. М.: Наука, 1997. С. 15–128.
11. Кук Ф. Модерн, постмодерн и город. Теория города // Логос. 2002. № 3–4. С. 234–251.
12. Харп К. Постмодернизм. М.: ФАИР-ПРЕСС, 2006. 272 с.
13. Тертерян И. А. Человек, мир, культура в творчестве Хорхе Луиса Борхеса // Борхес Х. Л. Проза разных лет. М.: Радуга, 1989. С. 5–20.
14. Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки: в 2 т. М.: Книга по Требованию, 2013. Том 1. 124 с.
15. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. М.: Музыка, 1972. 384 с.

REFERENCES

1. Petrov V. Pervye «Sekventsii» Luchano Berio: kontseptsiya i interpretatsiya [The first “Sequences” by Luciano Berio: concept and interpretation]. In: PHILHARMONICA. 2019. No. 2. Pp. 28–34. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=29585 (date of application: 14.02.2024).
2. Popov Yu., Bronovitskaya A., Frolova N., Kryuchkova V. Postmodernizm [Postmodernism]. In: Bol'shaya Rossiyskaya entsiklopediya: Nauchno-obrazovatel'nyj portal [Great Russian Encyclopedia: Research and Educational Portal]. URL: <https://bigenc.ru/c/postmodernizm-f6dee0/?v=5357076> (date of application: 15.02.2024).
3. Mol A. Sotsiodinamika kul'tury [Socio-dynamics of culture]. Moscow: LKI Publishing House, 2008. 416 p.
4. Delez Zh., Guattari F. Tysyacha plato: Kapitalizm i shizofreniya [Thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia]. Moscow: Astrel, 2010. 896 p.
5. Zayko A. Fenomen igry v kontekste sotsial'nogo krizisa [The phenomenon of play in the context of a social crisis]. In: Sotsial'nyj krizis i sotsial'naya katastrofa [Social crisis and social catastrophe: A collection of conference materials]. St. Petersburg: St. Petersburg philosophical society, 2002. Pp. 222–225.
6. Eko U. Shest' progulok v literaturnykh lesakh [Six Walks in the Literary Forests]. St. Petersburg: Simpozium, 2003. 278 p.
7. Emelin V. Labirinty postmodernizma: identifikatsiya uskol'zayushchego smysla [Labyrinths of postmodernism: identification of an elusive meaning]. In: Gosudarstvo, religiya, tserkov' v Rossii i za rubezhom [State, Religion, Church in Russia and abroad]. 2010. No. 3. Pp. 65–75.
8. Gureeva N. Postmodernizm v Rossii: Maks Fray [Postmodernism in Russia. Maks Fray]. Nizhniy Novgorod: N. Dobrolyubov Nizhniy Novgorod State Linguistic University, 2012. 42 p.
9. Berio L. Laborintus II (Author's Note). URL: <http://www.lucianoberio.org/node/1510?872698753=1> (date of application: 16.02.2024).
10. Komenskiy Ya. A. Labirint sveta i ray serdtsa [The Labyrinth of Light and the Paradise of the Heart]. In: Komenskiy Ya. A. Sochineniya [Essays]. Moscow: Nauka, 1997. Pp. 15–128.
11. Kuk F. Modern, postmodern i gorod. Teoriya goroda [Modern, Postmodern and a City. Theory of City]. In: Logos. 2002. No. 3–4. Pp. 234–251.
12. Khart K. Postmodernizm [Postmodernism]. Moscow: FAIR-PRESS, 2006. 272 p.
13. Terteryan I. Chelovek, mir, kul'tura v tvorchestve Khorkhe Luisa Borkhesa [Human, World, Culture in the works by Jorge Luis Borges]. In: Borkhes Kh. L. Proza raznykh let [Prose of different years]. Moscow: Raduga, 1989. Pp. 5–20.
14. Rimskiy-Korsakov N. Osnovy orkestrovki [Fundamentals of orchestration]: in 2 vol. Moscow: Kniga po Trebovaniyu, 2013. Vol. 1. 124 p.
15. Nazaykinskiy E. O psikhologii muzykal'nogo vospriyatiya [On the psychology of musical perception]. Moscow: Muzyka, 1972. 384 p.

Емелина Евгения Юрьевна

преподаватель кафедры истории, теории музыки и композиции
Донецкая государственная музыкальная академия им. С. С. Прокофьева
Россия, 283086, Донецк (ДНР)
jane.adc9@mail.ru
ORCID: 0009-0006-0689-1387

Evgeniya Yu. Emelina

Lecturer at the Department of History, Theory of Music and Composition
S. Prokofiev Donetsk State Music Academy
Russia, 283086, Donetsk (DPR)
jane.adc9@mail.ru
ORCID: 0009-0006-0689-1387