

ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА

УДК 78.01/.03/.071.1+781

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-42-6>

Тетяна Анатоліївна Міщенко

ORCID: 0009-0004-2980-1781

*здобувач кафедри історії музики та музичної етнології
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
kowkatanya1980@gmail.com*

ФЕНОМЕН ТЕМПОРАЛЬНОГО МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ: ДО ПОСТАНОВКИ ПИТАННЯ

Метою даної статті є розкриття концепції часу в музиці — музичного часу; розвиток поняття темпоральності стосовно специфіки організації та впливу музичного часу; встановлення типологічних ознак часу в музиці — відповідно до специфіки музичних артефактів. *Методологія* роботи обумовлена філософсько-культурологічним та музикознавчим семіологічним підходами, передбачає стильове та текстологічне вивчення авторської поетики в музиці, залучення інтерпретативного виконавського підходу та відповідного до нього музично-стилістичного аналізу. *Наукова новизна* статті визначається розробкою музикознавчих критеріїв вивчення часу та залученням філософського, культурологічного та структуралістсько-філологічного методів до вивчення природи часу в музиці. Вперше на рівні музичного матеріалу розглядаються питання щодо якісної та кількісної природи, відповідних показників часу в музиці, виявляється спорідненість поняття часу та смислу, часу та числа. Розвивається сучасний погляд на часовий зміст музики як предмет виконавського відтворення, пропонується аналіз поняття хроноартикуляційного процесу, як найбільш відповідне до своєрідності побудови музичного тексту у єдності звучного та незвучного матеріалів. Як синергійна за походженням та узагальнююча за змістом та способами формалізації виводиться категорія темпоральності, котра

дозволяє поєднувати обидві іпостасі художнього часу (часу в музиці), композиційну та метафізичну. **Висновки.** Час в музиці – музичний час – це парна категорія, котра вказує на своєрідність музичного хроносу та часовимірювальне призначення музичного звучання. Вона передбачає також виокремлення часу як кайросу, самоздійснення та утримання смислового змісту у звучанні як «вічного теперішнього», що апелює до неодмінної моментальності музичного діяння, наділяє особливою цінністю стан перебування у часі, співпадіння з часом як унікальним духовним досвідом усвідомлення буття.

Ключові слова: час в музиці, музичний час, темпоральність, музичне мислення, хроноартикуляційний процес, смисл, хронос, кайрос, композиційний час та метафізичний час.

Mishchenko Tetiana Anatoliivna, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

The phenomenon of temporal musical thinking: to the question

The purpose of this article is to reveal the concept of time in music – musical time; develop the concept of temporality in relation to the specifics of the organization and influence of musical time; establish typological signs of time in music – in accordance with the specifics of musical artifacts. **The methodology** of the work is determined by philosophical-culturological and musicological semiological approaches, provides for the stylistic and textological study of the author's poetics in music, the involvement of an interpretative performance approach and the corresponding musical-stylistic analysis. **The scientific novelty** of the article is determined by the development of musicological criteria for the study of time and the involvement of philosophical, culturological and structuralist-philological methods in the study of the nature of time in music. For the first time, at the level of musical material, questions are considered regarding the qualitative and quantitative nature, the corresponding indicators of time in music, the relationship of the concepts of time and meaning, time and number is revealed. A modern view of the temporal content of music as a subject of performance reproduction is developed, an analysis of the concept of the chronoarticulation process is proposed, as the most appropriate to the originality of the construction of a musical text in the unity of sonorous and non-sonorous materials. The category of temporality is derived as synergistic in origin and generalizing in content and methods of formalization, which allows combining both hypostases of artistic time (time in music), compositional and metaphysical. **Conclusions.** Time in music – musical time – is a paired category that indicates the originality of musical chronos and the time-measuring purpose of musical sounding. It also involves the isolation of time as kairós, self-realization and retention of semantic content in sounding as the "eternal present", which appeals to the indispensable immediacy of musical action, gives special value to the state of being in time, coincidence with time as a unique spiritual experience of awareness of being.

Key words: time in music, musical time, temporality, musical thinking, chronoarticulatory process, meaning, chronos, kairós, compositional time, and metaphysical time.

Актуальність теми та проблематики статті зумовлюється широтою та відкритістю явища часу, що є визначальним для музичної творчості в усіх її жанрових та стильових різновидах. Сама по собі фундаментальна, проблема часу у культурі та мистецтві ускладнюється в міру зростання спроб її вирішення, а переміщена до галузі індивідуальної композиторської й виконавської творчості, окремих музичних артефактів, придбає ще більшу гостроту й самосуперечливість. Як відомо, психологія композиторського процесу, у співвіднесенні з віковою психологією, є інноваційною, отже найменше розробленою сферою музикознавства; зокрема стильова типологія за віком автора, специфіка ранніх та пізніх вікових та стильових періодів творчості у їх співставленні та взаємозалежності – надзвичайно складна сфера для музикознавчих визначень, що ще більше утруднює розуміння часу в музиці, додаючи до нього ще й різновид часу біографічного, життєтворчого [8; 9].

Стрімкість, напруженість або сповільненість, статичність індивідуального життєвого Хроноса, міра його подієвої насиченості в межах різних фаз вікового циклу надають біографії кожного композитора рис індивідуальності. З іншого боку, творча індивідуальність завжди припускає особливі відносини з часом, власні способи входження до часу і оволодіння часом. Взаємозалежність темпів духовного й стильового формування, кореляція між віком художника й динамікою реалізації його креативного потенціалу – масштабна, багатомірна, необхідна в гуманітарному пізнанні проблема, хоча мистецтвознавці досить рідко звертаються до таких понять, як дитинство, юність, зрілість, старість [8].

Життя людини безупинно розбудовується в часі, його етапи подібні до цілісних організмів зі своїми фізичними й ментальними ознаками. У межах кожного ми знаходимо щільне переплетення універсального, споконвічно властивого певному віку, його історико-культурній символізації й одиничного, особистісно-неповторного. Наскрізнний розвиток від однієї вікової фази до наступної дає можливість простежити, як юнацька психологія переходить у зрілу, а та, у свою чергу, модулює в пізню. Кож-

ний віковий сегмент є невід'ємною частиною єдиного часо-просторово континууму людського життя, народжуючи відповідні моделі духовного досвіду.

Метою даної статті є розкриття концепції часу в музиці – музичного часу; розвиток поняття темпоральності стосовно специфіки організації та впливу музичного часу; встановлення типологічних ознак часу в музиці – відповідно до специфіки музичних артефактів.

Виклад основного матеріалу. Час – одне з основних понять фізики і філософії, визначальна координата умовного буттєвого простору, уздовж якої протягнені світові лінії фізичних тіл, а також смислові траєкторії людської свідомості.

Позиції лінгвістичної науки щодо проблеми часу примушують наголошувати увагу на явищі мови та людської екзистенції, яку мова прагне виразити. Висловлюється припущення, що такий засіб, як мова, має системно-структурні властивості саме тому, що такими ж системно-структурними властивостями володіє феномен часу, для відбиття якого, в першу чергу, й виникла мова [5; 7].

В. Ценова, говорячи про концепції часу-простору в XX столітті, пропонує не перераховувати незліченну кількість різноманітних концепцій, а замінити їх двома основними поняттями про час – як про час метафізичний та людський.

«Метафізичний час ні від кого, ні від чого не залежить; перебуваючи за межами нашого існування, він тече сам по собі. Людський час відмірений межами нашого існування на землі. Усередині людського є й інші види часів: переживаний нами *психологічний* час, *художній* час (тобто час художнього твору, у тому числі й музиці), релігійне» та ін. [10, с. 71].

Музика створює свій час. Він може бути обмірюваним та матеріалізуватися у звукових структурах – ритмі, що втілює «плин чисел у часі». Час бачиться широким поняттям, що має надособистісний характер, множинний за природою, відкриває віртуальне поле для різних реалізацій. Це своєрідне середовище в якому діють ритми. Але й ритм можна розуміти не тільки на рівні тривалостей, але й у широкому, у тому числі переносному,

метафоричному значенні (гіпостазовано) – як ритм тембрів, просторових рухів, висот, динаміки, гармонійних полів, форми, параметрів у певній часовій пропорції. Як одного разу виразився Карлхайнц Штокхаузен, усе може функціонувати як ритм.

Час і ритм фактично виявляються гранями одного поняття «поток», «плину»: час тече, ритм – теж тече (слово *rhythmos* – від грецького кореня «текти») [10, с. 71–72]. Концепція О. Мессіана, описана ним в «Трактаті про ритм, цвіт і орнітологію», представлена ієрархічною системою понять. Основна пара категорій – Вічність і Час – відбиває співвідношення світу божественного й земного. Вічність – це повна єдність і одноразовість – минуле, сьогодення й майбутнє зведені до однієї «крапки». Поза вічністю у часу є «до» і «після», його основні стани – «попереднє й наступне» [10, с. 75]. Людський час, у свою чергу, також визначається парою категорій, складається з довжини – утримання, чистої тривалості – і власне часу, який може бути вимірним. Щоб уловити чисту тривалість, у музиці не повинне бути ніякої симетрії, що дозволяє рахувати й зіставляти. Явищу чистої тривалості (можливої тільки в сьогоденні) протистойть структурований час, розчленований на відрізки й спрямований від минулого через сьогодення в майбутнє за допомогою Числа, яке для Мессіана – не тільки формальна одиниця виміру, але також і носій найглибшого смислу.

Людський час має початок, середину й кінець. Він неоднорідний й складається з накладення різних за швидкістю часових потоків: є час зірок – неймовірно довгий, а є час людський і т. д. Так одночасний зріз життя демонструє різні часи, що накладаються один на одного. «Накладені часи» – одне з найважливіших понять Мессіана: «всесвіт і людство живуть серед накладення часів. Вони також живуть серед накладення ритмів. Сутність миру – поліритмія» [10, с. 75].

І чистий розподіл, і структурований час, який відбивається в музиці через Ритм, – з погляду О. Мессіана – «поняття виняткової складності, яке еволюціонувало разом з людським мисленням і різними стилями музичної мови» [7, с. 75].

Проблемою ритму й часу в XX столітті – у його особистісно-стильовому переломленні в межах індивідуальної композитор-

ської поетики –займалися П. Булез, К. Штокхаузен, Я. Ксенакис. Ритм стає одним з найважливіших формотворних засобів музичної композиції. Розвиток європейської музики, від Нового часу до XX століття, розбудовував, в основному, гармонійну сторону музики. Тональна музика на рубежі XX століття прийшла до стану кризи, коли розширення тональності досягло логічної межі й виникла необхідність пошуку нових форм звуковисотної організації. Тенденція до індивідуалізації гармонії в добу романтизму, у XX столітті переросла в індивідуалізацію ритмічних та метричних структур. В. Ценова виділяє кілька аспектів акцентування уваги на музичному ритмі композиторів XX століття:

- *многопараметровість* – самостійне функціонування різних параметрів музики, виділення з них параметра часу;

- *серіалізм* – серіалізація різних параметрів, крім звуковисотного ряду – рядів тривалостей звучання, темпів;

- *мінімалізм* – тривале повторення ритмо-мелодійних гнізд робить необхідним функціонування ритму більшого плану, часто заснованого на циклічності;

- *полістилістика* – перетинання, іноді навіть зіткнення часового пульсу музики різних стилів і епох, стилістична комплементарність або антитетичність при цитатах і алюзіях; стильовий діалог за допомогою стилістичної множинності – зіставлення різних часів музики, адаптація «чужого» історичного стильового часу в композиційному часі музичного твору;

- *алеаторика* – техніка з незакріпленими структурами, що припускає використання не контрольованого композитором часу;

- *електронна музика* – створена електронною апаратурою, вона дозволяє досліджувати глибини звуку, створювати акустичні й ритмічні структури будь-якої складності;

М. Аркадьєв, розглядаючи музичний час, вказує на складність трактування самого терміна. Дослідник виділяє два розуміння цього явища: кількісне і якісне. «Кількісна (квантитативна) концепція зв'язана з рахунком і виміром часу, починаючи з прадавніх календарів і завершуючи параметричними уявленнями в математичному апараті сучасної науки. Це статичний (він же метричний у вузькому змісті) аспект часових уявлень.

Якісна (квалітативна) концепція являє собою щось набагато більш складне й менш знайоме для звиклого до «тік-так» часу (вираження Д. Дьюї) європейської людини, що дозволило І. Пригожину назвати цю групу уявлень «забутим виміром» [1, с. 194].

Звертаючись до творчості Арво Пярта, можна помітити, що його цікавлять певні історичні шари (епохи) музичного мистецтва, гранично поляризовані – середньовічна та сучасна музика як форми освоєння часу, що відрізняються прийомами ритму і метра. Ритм григоріанського хоралу не був установлений раз і назавжди. Хорал передавався спочатку «з вуст у вуста», коли ритм носив досить приблизний характер, часто імпровізаційний. В основному різнилися лише більш довгі й більш короткі тривалості. У міру еволюції, ритм у хоралах стає все більш гнучким; в одному й тому ж самому хоралі можуть чергуватися псалмодичні, гімнічні та ювілейні риси. Разом з тим, у хоралах виникали більш-менш стійкі ритмічні формули, як правило пов'язані з мелодійними поспівками.

Прикладом погляду в минуле служить твір «До Аліни», у якому відсутні вказівки на метр і ритм, але сприймаючий музичний текст реципієнт його внутрішньо відтворює. М. Аркадьєв називає дане явище «неакустичним пульсаційним континуумом». Інакше кажучи, є явища в музиці, які просто неможливо не помітити – не відчути, якщо їх, з опорою на нотний текст, у продукувати, створювати в процесі музикування інструментального або «ментального». Ритмічні структури відносяться саме до цього типу явищ. Дослідник вважає, що це пов'язане з тим, що європейський слух формувався в умовах фоноцентризму. «Бачення нотного тесту, **читання** його входить реально завжди в саму структуру нашого музичного слуху. Наш слух організований і **історично сформований** з опорою на писемність, причому незалежно від того, чи вміємо ми вже в наш час читати нотний текст чи ні» [3, с. 4].

Новоєвропейська ритмічна система заснована на існуванні *неакустичної матерії музики, неакустичного пульсаційного континууму*. Радикальне перетворення, що відбулось в історії музики до середини XVII, полягає в тому, що *метр став*

наскрізь експресивним неакустичним утворенням [4; 3, с. 3]. І в даному творі це є динамічним поштовхом, приводом для композиційного розвитку; адже, по суті, твір триває 8 хвилин, за які в постійно повторюваної ритмо-інтонаційній формулі не відбувається практично ніяких змін.

Композитор музикою створює час – і навпаки. Тому Аркадьєв пропонує з'єднувати музичний час і метро-ритмічну структуру в певну художньо-смыслову єдність. Він визначає артикуляцію «...як процес музичного структурування, музичного формування на всіх його рівнях, від мікромотивного утворення до структури великих симфонічних циклів. Композитор і виконавець *артикулюють* музичний матеріал, тобто беруть участь у процесі його онтологічного формування». Інше, додаткове до першого, визначення артикуляції він формулює так: «Усе різноманіття взаємодії звучної і незвучної основ у музиці називається музичною артикуляцією. Ця тісна взаємодія й приводить до цілісного артикуляційного процесу в музиці, який ми пропонуємо позначити інтегруючим поняттям *хроноартикуляційний процес*» [3, с. 3]. Так, час для Пярта стає експресивним пульсаційним континуумом, тобто континуально-дискретним утворенням, з фундаментальним пріоритетом безперервності.

Незважаючи на велику кількість теорій часу-простору, найбільш ясно, хоча й у досить складній філософській концепції, пояснює зв'язок часових і просторових аспектів О. Лосєв – у дослідженні «Музика як предмет логіки».

О. Лосєв, володіючи професійними музикознавчими знаннями, з боку музикознавства виявляє, що розв'язати проблему іманентного музичного часу, тобто того часу, який саме входить до поля культури, визначає її семантику, зберігаючи свою автономію й ініціативне положення, можливо тільки на основі *філософського підходу*. Дослідник розбудовує феноменологічний метод, який представляється найкращим стосовно антиномічної природи часу й відкриває цілком ясні шляхи до темпорального змісту й призначення музики. Визначаючи час як здійснення й становлення числа, дослідник виходить з «поза якісної якісності» числа – з його одиничності, «що має тільки одну ознаку»,

це покладання, позиційність, самоствердження як «щось», як «якість» [6, с. 524–525, 552].

Час тече, число – нерухоме. Час завжди є очікуванням, вислуховуванням, здійсненням; число – закінчена даність, що не вислуховується, але спостерігається у своїй повній готовності. Час є протікання й становлення певного смислу; число є сам нерухомий, постійно – одвічно – сталий смисл [6, с. 524]. «Числовий рух – є рух самого смислу...» [6, с. 533].

Визначаючи число як «цільну зібраність множинного, або роздільну єдність смислу» [6, с. 529], Лосєв тим самим дуже близько підходить до музикознавчих понять тексту, семантики й циклічності як єдності множинного й множинності єдиного (розроблених, зокрема, О. Самойленко).

Число-Смисл – відправна категорія в системі лосівського умогляду, але не перша категорія, як указує він сам, у діалектичній системі розуму [6, с. 538]. У музичному часі розмежовуються логічні й алогічні сторони, етапи, а сам він виявляється тотожністю числа (смислу) з його іншим, або алогічним становленням числа [6, с. 542]. Про це свідчать наступні слова «Нарешті, число є рухливий спокій. Час як *інше* числа, є *рухлива суцільність і текуча нерозрізненість*, у якій один послідовний момент входить в інший, так що замість роздільно даного смислового переходу від одного точно фіксованого моменту до іншого дається отут алогічна плинність від одного невідомого моменту до іншого. Час алогічний саме в аспекті своєї плинності, ...коли в ньому є майбутнє, і, найголовніше, *невідоме* майбутнє» [6, с. 542–543]. До категорій музичного часу, виведених Лосєвим, відносяться ритм, симетрія (симетрично-ритмічна фігура), метр (метро-ритмічний акцент), мелодія, гармонія, тон, темп, тривалість звуку, динамічний акцент, масивність звучання (об'ємність, щільність, вага). Щодо них, починаючи з мелодії, мова йде про алогічне становлення числового змісту, оскільки дане становлення досягає звучної матерії: «розгадка мелодії полягає в тому, що це є звучна розумна, або числова матерія, дана в аспекті свого рухливого спокою, і справжній зміст гармонії полягає в тому, що це є звучна розумна, або числова матерія,

дана в аспекті своєї самототожної відмінності» [6, с. 555]. Отже, концепція Лосєва підтверджує наше розуміння часу як відносин звучання до смислу – смислу до звучання, як ідеаційного феномена, що стає «зримим» (чутним) і аналітично доступним завдяки конкретному втіленню (предметній виразності) спатіально-композиційним шляхом.

Головні положення вчення О. Лосєва про музичний час (музичну темпоральність) представляються наступними: визначення часу як здійснення й становлення числа, яке є «позаякісною якісністю»; виявлення одиницності числа, яке має тільки одну ознаку, самоствердження як «щось», таким чином, повний відхід від необхідності протиставлення кількісної і якісної форм часу; зв'язок народження числа з енергійністю самозростаючого смислу, розкриття природи числа як самототожної відмінності сущого або «цього смислу»; підхід до числа-ейдосу як до «розумної фігури», яка може застосовуватися до будь-якого матеріалу, але є вільною від будь-якого матеріалу, а тому є вільною від кількості, яка завжди матеріальна.

Мистецтво відкриває особливі способи володіння часом – проживання його як сьогодення, смислово насичує сьогодення, приковує до нього свідомість, змушує бути присутнім, гостро відчувачи кожний момент поточного часу й включаючись у нього в співпереживанні; з іншого боку – в акті художньої творчості стираються границі між сьогоденням і майбутнім: він спрямований до того, що «назавжди», а в такий спосіб до єдності часів приєднується й минуле – тому що те, що назавжди – основа майбутньої пам'яті, виходячи з якої будуть судити й про теперішнє, і про минуле [9, с. 47].

Таким чином, концепції часу в музиці приводять музикознавців до питань темпоральності. Темпоральність – (англ. *часові особливості*) – часова сутність явищ, породжена їх власною динамікою руху, на відміну від тих часових характеристик, які визначаються відношенням руху даного явища до історичних, астрономічних, біологічних, фізичних та інших координат, взаємозв'язків. У сучасній філософській культурі поняття темпоральності з'явилося завдяки екзистенціалістській традиції, у

якій темпоральність людського буття протиставляється речі, відчуженому, механічному часу.

У феноменологічно орієнтованій соціології, а також у психології і культурології поняття темпоральності широко використовується для опису таких динамічних об'єктів, як особистість, соціальна група, клас, суспільство, цінність. За думкою М. Петинової, проблема темпоральності є однією з найбільш актуальних і захоплюючих не лише у філософії, але й у контексті усієї сучасної науки, в цілому, оскільки в ній переплетено багато фундаментальних питань, що відбивають суперечливість і багатоплановість соціокультурних процесів, а через особливе зрощення уявлень про час з символічними формами культури в центрі виявляється тема людини та форм її діяльності [7].

Але ще більш важливою передумовою вивчення музичної темпоральності дослідниця вважає те, що музика має особливу здатність створювати образ часу, взаємодіючий з життєвим процесом і свідомістю людини, а тому саме проблема темпоральності музики може сприяти гостроактуальному сьогодні зближенню гуманітарної та природознавчої парадигм.

Оскільки темпоральність музики виявляється й здійснюється в безпосередньому уявленні-звучанні музичного матеріалу, виконавський час стає подієвою та категоріальною основою музичного хроноса, організуючи, демонструючи його найважливіші й «найщасливіші» моменти – його «кайрос».

Наукова новизна статті визначається розробкою музикознавчих критеріїв вивчення часу та залученням філософського, культурологічного та структуралістсько-філологічного методів до вивчення природи часу в музиці. Вперше на рівні музичного матеріалу розглядаються питання щодо якісної та кількісної природи, відповідних показників часу в музиці, виявляється спорідненість поняття часу та смислу, часу та числа. Розвивається сучасний погляд на часовий зміст музики як предмет виконавського відтворення, пропонується аналіз поняття хроноартикуляційного процесу, як найбільш відповідне до своєрідності побудови музичного тексту у єдності звучного та незвучного матеріалів. Як синергійна за походженням та узагальнююча за

змістом та способами формалізації виводиться категорія темпоральності, котра дозволяє поєднувати обидві іпостасі художнього часу (часу в музиці), композиційну та метафізичну.

Висновки. Час в музиці – музичний час – це парна категорія, котра вказує на своєрідність музичного хроносу та часовимірювальне призначення музичного звучання. Вона передбачає також виокремлення часу як кайросу – самоздійснення та утримання смислового змісту у звучанні – як «вічного теперішнього», що апелює до неодмінної моментальності музичного діяння, наділяє особливою цінністю стан перебування у часі, співпадіння з часом як унікальним духовним досвідом усвідомлення буття.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Аркадьев М. Временные структуры новоевропейской музыки. Опыт феноменологического исследования. М.: Библос, 1992. 204 с.
2. Аркадьев М. Креативное время, «архиписьмо» и опыт Ничто. URL: <http://extertextst.by.ru>
3. Аркадьев М. Хроноартикуляционные структуры в клавирном творчестве И. С. Баха. *Музыкальная академия*. 2000. № 2. С. 2-13.
4. Аркадьев М. Фундаментальные проблемы теории ритма и «незвучащее». Время, метр, нотный текст, артикуляция / LAP LAMBERT Academic Publishing GmbH & Co. KG. 2001. 404 с.
5. Время культуры (сост. ст. А. Пигалев). *Культурология. XX век. Словарь*. Санкт-Петербург: Университетская книга, 1997. С. 80-85.
6. Лосев А. Музыка как предмет логики. А. Ф. Лосев. *Форма. Стиль. Выражение* / сост. А.А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1995. С. 405-602.
7. Петина М. Темпоральность музыки как предмет философско-культурологического исследования : дис. ... канд. филос. наук: 09.00.13 / Саратов, 2005. 206 с.
8. Савицька Н. Хронос композиторської життєтворчості. Львів: Сполом, 2009. 320 с.
9. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса : Астропринт, 2002. 244 с.
10. Ценова В.С. Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной: Монографическое исследование. М.: Московская гос. консерватория имени П.И. Чайковского, 2000. 200 с.

REFERENCES

1. Arkadyev, M. (1992). Temporal structures of new European music. An attempt at a phenomenological study. Moscow: Biblos [in Russian].
2. Arkadyev, M. Creative time, "archiwriting" and the experience of Nothing. URL: <http://extertextst.by.ru> [in Russian].

3. Arkadyev, M. (2000). Chronoarticulatory structures in the keyboard works of J. S. Bach. Music Academy. No. 2. P. 2-13 [in Russian].
4. Arkadyev, M. (2001). Fundamental problems of the theory of rhythm and the "unsounding". Time, meter, musical text, articulation / LAP LAMBERT Academic Publishing GmbH & Co. KG [in Russian].
5. Time of culture (compiled by A. Pigalev). (1997). Cultural Studies. XX century. Dictionary. St. Petersburg: University Book. P. 80-85 [in Russian].
6. Losev, A. (1995). Music as a Subject of Logic. A. F. Losev. Form. Style. Expression / compiled by A. A. Takho-Godi. Moscow: Mysl. P. 405-602 [in Russian].
7. Petinova, M (2005). Temporality of Music as a Subject of Philosophical and Cultural Research: diss. ... Cand. Philosophical Sciences: 09.00.13 / Saratov [in Russian].
8. Savitska, N. (2009). Chronos of a Composer's Creative Life. Lviv: Spolom [in Ukrainian].
9. Samoylenko, A. (2002). Musicology and Methodology of Humanitarian Knowledge. The Problem of Dialogue. Odessa: Astroprint [in Russian].
10. Tsenova, V. (2000). Numerical secrets of Sofia Gubaidulina's music: Monographic study. Moscow: Moscow State Conservatory named after P.I. Tchaikovsky [in Russian].