

6. The Gospel of Matthew. Retrieved from: <https://allbible.info/bible/sinodal/mt/1/> [in Russian].

7. Perov, V. G. «Christ in the Garden of Gethsemane» Retrieved from: file: [file: //Users/aleksandra/Desktop/%D0%9F%D0%B5%D1%80%D0%BE%D0%B2.webp](https://Users/aleksandra/Desktop/%D0%9F%D0%B5%D1%80%D0%BE%D0%B2.webp)

8. Precedent. Definition of the concept. Retrieved from: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F> [in English].

9. Savshinsky, S. (1964). Work on a musical piece. Moscow - Leningrad: Sov. composer [in Russian].

10. Samoilenko, O. (2020). Psychology of art: modern musicological projections: monograph. Odessa: Helvetica [in Ukraine].

УДК 78.01/.072.2+.08/781.68

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-2-14>

Бай Сяонань

ORCID: 0000-0003-1018-482X

*здобувач кафедри історії музики та музичної етнології
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
27539467@qq.com*

МУЗИЧНА ТЕМПОРАЛЬНІСТЬ ЯК СПЕЦИФІЧНИЙ ХУДОЖНИЙ ФЕНОМЕН

Мета дослідження – запропонувати сталі системні критерії вивчення музичної темпоральності шляхом поєднання процесуального та структурного підходів, таким чином – шляхом відкриття взаємозалежності часу та простору у принципах музичної образної логіки. Методологія роботи зумовлюється поєднанням філософсько-естетичного феноменологічного та текстологічного мистецтвознавчого підходів, із залученням систематичного жанрово-стильового методу. Розвивається психологічний аспект музикознавчих характеристик, що визначається увагою до специфічних рис музичного діяння. Наукова новизна даної статті зумовлюється відкриттям антинормативної природи часу в музиці та притаманного музичній темпоральності, як специфічному художньо-музичному втіленню часу, способу «подвійного відбиття» тих особливостей людського буття, що узагальнюються категорією часу. Пропонується визначення двох основних взаємодіючих способів розумін-

ня та інтерпретації часу в музиці, тобто способів прояву музичної темпоральності — екстенсивний та інтенсивний. Висновки виявляють, що, по-перше, часові параметри музики є подальшим розвитком подвійного уявлення людини про буття як зіставлення та взаємопроникнення космічного (ноологічного) та людського начал, що пролонгується в поняттях історичного та особистісного часу; по-друге, музика виробляє специфічне процесуально-структурне розуміння сходження загального (універсального) та особливого (унікального) у переживанні та відтворенні часу, виходячи з власної виразової системи та продовжуючи часові дихотомії у взаємодії жанрового та стилісового факторів музичної архітекtonіки. Саме остання (архітекtonіка музики) є найбільш безпосереднім втіленням — створенням часу, оскільки передбачає як кристалізацію сталих принципів побудови — функціонування музичного твору, так і постійну змінність, рухливість, процесуальну варіативність та неповторність музичного діяння, впливу.

Ключові слова: час у музиці, музична темпоральність, архітекtonіка музики, процесуальність, структурні принципи, екстенсивний та інтенсивний виміри музичної темпоральності, антиномії музичного часу, жанр, стиль.

Bai Xiaonan, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Musical temporality as a specific art phenomenon

The purpose of the study is to propose stable system criteria for studying musical temporality by combining procedural and structural approaches, thus — by discovering the interdependence of time and space in the principles of musical figurative logic. **The methodology** of work is determined by a combination of philosophical-aesthetic phenomenological and textological art criticism approaches, with the involvement of a systematic genre-style method. The psychological aspect of musicological characteristics develops, which is determined by attention to the specific features of the musical act. **The scientific novelty** of this article is due to the discovery of the antinomic nature of time in music and inherent in musical temporality, as a specific artistic and musical embodiment of time, a way to “double reflection” of those features of human existence that are generalized by time. It is proposed to define two main interacting ways of understanding and interpreting time in music, ways of manifestation of musical temporality — extensive and intensive. **The conclusions** reveal that, first, the temporal parameters of music are a further development of man’s dual idea of being as a comparison and interpenetration of cosmic (noological) and human principles, which extends into the concepts of historical and personal time; secondly, music develops a specific procedural-structural understanding of the convergence of general (universal) and special (unique) in the experience and reproduction of time, based on its own expression system and continuing temporal dichotomies in the interaction of genre and stylistic factors of musical architecture. The latter (architectonics of music) is the most direct embodiment — the creation of time, as it involves both the crystallization of stable principles of construction — the

functioning of a musical work, and constant variability, mobility, procedural variability and uniqueness of musical action, influence.

Key words: *time in music, musical temporality, architecture of music, procedurality, structural principles, extensive and intensive measurements of musical temporality, antinomies of musical time, genre, style.*

Актуальність статті та напряму дослідження зумовлюється двома головними чинниками. З одного боку, явище часу є засадничим для музичного мистецтва, яке розгортається у часі та має споріднену з ним когнітивну природу. З іншого — часова природа музики є постійним предметом обговорення та визначення, оскільки час в музиці перетворюється на окремих феномен, придбає іншу художню якість; виявляється, що породжувані музичним звучанням часові утворення не мають аналогів у природному світі, є не стільки відбиттям відомих часових закономірностей — уявлень про них, скільки автономним матеріально-духовним символічним об'єктом. Причому саме об'єктність музичного часу, що заслуговує нового окремого музичної темпоральності, постає специфічним артефактом, робить його дослідження особливо важливим у широкому естетико-пізнавальному плані. Водночас залишається необхідним врахування тих чинників музичного часотворення, які зумовлюються безпосередньо звучним характером музичного діяння, тобто виконавським походження цього виду мистецтва. Не дивлячись на те, що явище музичного часу вже отримало низку дослідних оцінок й має достатньо розвинену естетичну та музикознавчу теоретичну базу (зокрема у працях О. Лосєва, Г. Орлова, М. Аркадьєва, В. Суханцевої, О. Самойленко [4; 6–7; 1-2; 11; 10]), концепція музичної темпоральності, що передбачає й розвиток поняття хронотопу, тобто розгляд перехідності музичного часу до його просторових показників та вимірів, ще не достатньо сформованою. Однією з причин її відкритості постає історична процесуальність музичного часотворення, тобто зміна відношень музичного звучання з часом як еволюція іманентної логіки даного виду мистецтва.

Мета статті — запропонувати сталі системні критерії вивчення музичної темпоральності шляхом поєднання процесуального та структурного підходів, таким чином — шляхом відкриття взаємозалежності часу та простору у принципах музичної образної логіки.

Основний зміст статті. Визначення історичних модифікацій часу є, водночас, вивченням історичних уявлень про час. Тому більшість авторів, які звертаються до проблеми часу спираються на філософсько-культурологічний матеріал, враховуючи глибина збагнення зовнішнього світу людиною значною мірою залежить від глибини осмислення нею своєї власної сутності або, точніше, від глибини розуміння її власної причетності цьому зовнішньому миру. Саме психологічна дзеркально-відбивна функція часу утворює той стрижень, навколо якого формує свої позиції М. Хайдеггера [12]. Він не лише виділяє загальноприйняті судження щодо часу, які, на його думку, узагальнюють, насамперед, уявлення про процеси, що відбуваються в зовнішньому світі, а й стверджує, що справжня сутність часу може бути збагненою тільки в результаті аналізу найскладніших відносин між «знаками» присутності людини у бутті та сутністю самого буття. Таким чином, відразу виявляється відносна природа часу, який як сполучає, так і розділює, має і континуальні й дискретні ознаки, у цілому дорівнюючи лише самому собі (і це перше, що споріднює його з музикою як онтологічним феноменом)

Звідси й уявлення про загадковість часу, також специфічні труднощі його розуміння, про які кажуть як про самореферентність часу, що здатен слугувати межею між буттям і небуттям (про це читаємо у роботах Л. Любинської і С. Лепіліна [5]). Час входить до життя людини завдяки її здатності пам'ятати та уявляти, тому він ніби «розміщується» всередині людської свідомості, що не зменшує його претензії на об'єктивність, оскільки пам'ять і уяву мають закономірну фізіологічну природну основу. З іншого боку, так зване «відчуття часу», яке часто зумовлює тлумачення художньо-образного змісту, завжди суб'єктивне й залежить від іманентних психологічних здатностей суб'єкта.

Таким чином, час як відбивний засіб використовується не лише для відбиття подій, що відбуваються в зовнішньому світі, але й для встановлення певної співвіднесеності між подіями у внутрішньому світі людини. Два дані різновиди віддзеркалення – зовнішніх об'єктів та внутрішнього світу – співвіднесені між собою таким чином, що відбиття зовнішнього відбувається на основі та в силу внутрішнього усвідомлення. Розгляд часу як відображення загострює питання, що неодноразово виникало в історії людської думки: реальним

чи ілюзорним є час як деяка існуюча величина? Як зазначав Аристотель різні модуси часу пізнаються за допомогою різних здатностей людини. У досвіді пізнається реальність, сьогодення, той модус або та частина часу, яка переконує нас у реальності самого цього феномена. Що стосується минулого, то воно відбивається за допомогою пам'яті, а серед функцій пам'яті присутнє «вміння забувати» (Л. Виготський [3]). У цьому випадку набуває чинності процес спогаду як синтезу «бувшого» і «небувшого» з суб'єктом, як «імагінативна гра свідомості» (Л. Виготський [3]).

Майбутнє – найбільш складний модус часу, який завдячує особливим психологічним механізмам, що забезпечують протікання процесу побудови моделей майбутнього, виступають синтезом образів реальності та ідеальних – вигаданих – уявлень. Тому й про феномен часу в його цілісності, враховуючи взаємозв'язок минулого, теперішнього й майбутнього, можна сказати, що він носить інтегративний або синтетичний характер, сполучаючи реальність та ілюзорність.

Але, все ж таки, найбільш сприятливі перспективи використання системного методу при дослідженні властивостей часу дослідники пов'язують з побудовою моделей людської пам'яті. І знову ми розуміємо, що це суттєвий крок у бік музичного мистецтва, як і інших художньо-видових форм, що спираються на творчу взаємодію пам'яті та уяви насамперед.

Крім того, пам'ять також є синтетичним об'єктом і для її дослідження залучаються різні науки. Це й фізика, яка має відношення до вивчення об'єктивного світу, і психологія, яка вивчає певні аспекти пізнавальної діяльності. У компетенцію останньої входить розгляд вже не лише об'єктивної основи пізнавальних механізмів, але й процесів ідеального відтворення реальних об'єктів. Для вивчення механізмів пам'яті залучаються також дані з області фізіології, біології й інших наук. Англійський вчений Стівена Роуз затверджував, що пам'ять не укладена в наборі нейтронів, а повинна розумітися як властивість усього мозку й навіть цілого організму. Роботи С. Роуза оцінюються Л. Люблинською і С. Лепіліним як досить переконливі, але вони не дають досить повної відповіді на запитання про природу пам'яті та її функції у свідомості людини, тобто про її психологічний механізм [5]. У зв'язку з цим залучаються певні позиції лінгвістичної науки щодо проблеми часу; вони дозволяють фокусувати увагу на явищі мови й людської екзистенції, яку мова прагне вира-

зити. 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. Деякі дослідники вважають, що через особливе зрощення уявлень про час з символічними формами культури, слід увести специфічне поняття часу, а саме — поняття про людський час. Щодо цього показовою є концепція, запропонована відомим французьким філософом Полем Рікьором.

П. Рікьор є представником філософської герменевтики й тому проблему часу він розглядає у річищі інтерпретативного підходу [8–9]. Рікьор прагне розкрити зміст поняття інтерпретації як способу включення індивіда до цілісного контексту культури, як одну з сутнісних основ його діяльності в культурі. Завдання герменевтичного розуміння він вбачає у тому, щоб обґрунтувати роль людини як суб'єкта культурно-історичної творчості, у якій й завдяки якій здійснюється зв'язок часів, і яка ґрунтується на активній діяльності індивіда.

У своїх роботах П. Рікьор порівнює два специфічні уявлення про час: космічне та людське. Рікьор підкреслює, що людина усвідомлює неосяжність космічного часу і саме «для оволодіння безмірністю космічного часу й швидкоплинністю людського життя людство створило символічні структури» [8, с. 12]. Для дослідження причин існування зазначеної нерівності двох часів необхідно визначити теоретичні основи, на яких будуються дві метафори: швидкоплинність та всеосяжність. Філософ доходить висновку, що відмінність космічного й людського часу не лише кількісна, але й якісно-буттєва. Феномен людського часу протікає як мить, тоді як для космічного часу — ця мить є лише порушенням безперервності руху або послідовності змін у динамічній системі. Людська свідомість сприймає мить як рух майбутнього до минулого через сьогодні; таку мить, неможливо виразити кількісно, оскільки вона переживається, а переживання не можна виразити кількісно. Так він доходить висновку про те, що якщо прийняти за крапку відліку цей феномен нерозмірності, то стає можливим оцінити силу символічних структур, які примиряють космічний та людський виміри часу, сприяючи цим його культурному усвідомленню. У цьому положенні Рікьора можна знайти важливу передумову вивчення символічних структур у музиці як породжених усвідомленням (психологічним відбиттям) часу.

Гуманітарна наука намагалася й намагається прийти до найбільш об'єктивного й загальнозначущого розуміння феномена часу, хоча сьогодні особливо наполегливо повторюється думка про те, що повністю позбутися суб'єктивізму при обговорення будь-якого поняття неможливо: будь-які уявлення про навколишній світ проходять через суб'єктивний фільтр нашої свідомості. Для художнього часу – для відтворення й осмислення часу в мистецтві, можна сказати, для онтології й гносеології часу в мистецтві – цей фільтр є головним.

Художні фільтри музики виявляються через сукупність притаманних їй композиційних форм та засобів виразовості. Вони дозволяють визначати, у цілому, два основні взаємодіючі способи розуміння та інтерпретації часу в музиці, тобто способи прояву музичної темпоральності – екстенсивний та інтенсивний. Дані способи й напрями розвитку часу в музиці розподіляються наступним чином. Перший веде до встановлення залежності між масштабом форми у цілому та значущістю, історичним часовим обсягом образів-подій, що втілюються в музиці; він спирається на засоби гучнісної динаміки як провідної у просторовій сфері, тобто з боку спатіалізації часового виміру. Інший сприяє поглибленню художнього змісту музичної темпоральності, веде до фактурного ускладнення, тобто до зростання тексту вглиб, усередині, до деталізації та рухливості ритмічних вирішень, тобто до активізації засобів агогіки – внутрішньої ритмічної побудови, коли, так би мовити, «ритм форми» поступається місцем «ритму думки».

Саме таким чином музично втілений час, як час *художньо створений*, дозволяє визначати креативну природу часу в цілому. Методологічно розширений підхід до музичної темпоральності відкривається у працях М. Аркадьєва [1; 2]. Даний автор вважає, що будь-який предмет мистецтва може бути зрозумілим у його становленні, тобто в аспекті його *внутрішнього* часу. Тому музичний твір у його змістовій логічній повноті живе в процесі виконавського здійснення, у «виконавському пориві».

М. Аркадьєва, насамперед, цікавив той специфічний тип музичного часу, який пов'язаний з епохою нової та новітньої (XVII–XX ст.) музики, з її тактовою, акцентною ритмічною системою, що принципово відрізняється від так званої квантитативної ритміки попередньої культурно-історичної стадії. І це дуже важливо не тільки тому, що в Новий час ми

маємо справу з тим унікальним періодом в історії мистецтва, коли музика вперше стає самостійним мистецтвом; у цей період уперше усвідомлюється автономне й іманентне творче завдання музиканта-виконавця, тобто, є можливість підійти до феномена музичного часу з його специфічної виконавської сторони. Позиція Аркадьєва виділяється саме таким підходом, піднятим до рівня методично значимого; щодо цього він успадковує деякі ідеї Г. Орлова [6–7].

Дослідник розрізняє дві форми реального втілення музичного змісту, «звучну» і «незвучну», тобто шукає саме той інтенсивний вимір музичного часу, який зумовлюється текстовою тканинною фактурною організацією, як найбільш специфічним музично-мовним, символічним явищем.

Водночас запропоноване ним поняття «хроноартикуляційного процесу» здатне рівною мірою характеризувати і екстенсивний, і інтенсивний різновиди музичної темпоральності, оскільки стосується і якості становлення музичного звучання, і його фінального завершального результату, сталого обсягу музичної форми, який завжди має визначені жанрові координати. Відтак можливо з екстенсивним часом пов'язувати більше жанрові умови музичної творчості, а до внутрішнього плану становлення підходити з позиції стилєвих завдань.

Не можна не звернути уваги на те, що М. Аркадьєв виявляє інтерпретаційну сутність музичного часу, залучаючи глибокий семантичний аналіз музики, який дозволяє визначати її іманентні структурні й експресивні властивості, підкреслюючи першість часових процесів у становленні музичного смислу, фактичну тотожність «чистого» часу («незвучного», часу-енергії) і «чистого» смислу (ейдоса, у термінології Лосева) і необхідність не забувати про це при дослідженні хронотопічних умов музичної композиції, тобто при визначенні часу «на території» простору, у гіпостазованій стадії. Він відкриває нові текстологічного аналізу музики, у тому числі, з боку її виконавського «хроноартикуляційного» змісту.

У цілому, узагальнюючи теоретичні чинник вивчення музичної темпоральності, варто зазначити, що пов'язаний із процесами осмислення дійсності час виявляється зумовленим знаковою символічною діяльністю людини (з формуванням мови спілкування, комунікативних засобів), потребує її як форми самовиявлення. Однією з таких символічних форм є музична мова, що дозволяє музиці претендувати на важливе

місце в системі культурно-історичних уявлень про час. Відтворений з внутрішньої людської реальності час стає «вільним», креативним і концептуальним, виражає право людини на переконструювання життєвого процесу, його нове художнє упорядкування. Музичний час детермінується відношенням музичного звучання, музичного тексту в широкому його значенні, до смислу, а смислу – до звучної (включаючи її «незвучні» структури, «вагомості», у термінології М. Аркадьєва) форми музики, представляючи рефлексивну спрямованість музичного мислення й виявляючись «абсолютним» музичним феноменом або музичною темпоральністю. У всіх своїх формах час виступає антиномічним феноменом – тому що відображає, але й тому що прагне універсалізації, входить до групи «категорій граничних основ» буття (термін О. Кирилюка) – зумовлюється антиноміями буття – небуття, життя – смерті, Вічності – миттєвості.

У дослідженні О. Самойленко відзначається, що поняття часу може розглядатися як синонімічне стосовно поняття про пам'ять саме тому, що орієнтує як на те, що зберігається, на «вічне» у людському житті, так і на мінливе, швидкоплинне. Таким чином, підтверджується важливість антиномії тимчасового – вічного для розуміння феномена часу [10, с. 29].

Як указує той же автор, швидкоплинне, тимчасове з'являється єдино можливою формою існування вічного, як «арифметика» культури дозволяє виникнути її «алгебрі», «малий» час історії – «великому». У зв'язку із цим С. Аверінцев вводить поняття про вищу математику гуманітарних наук, у якій є свої «нескінченно малі», що не піддаються недвозначному виявленню самі по собі, але досить відчутно впливають на загальний баланс; можна також сказати, що є й свої «нескінченно великі» – ті «величини», які, одного разу відкрившись, назавжди залишаються частиною культури (традиції), постійно «обрастаючи» новими значеннями [10, с. 29].

Тому музичні символи можна розглядати як свого роду метафору часу, причому з розподілом на історичне й особисте начала. Музична мова не має безпосередніх прототипів за межами музики – у позахудожній сфері, вона є символічною за умовами формування, пов'язаними зі складно-опосередкованими шляхами семантичної конкретизації. Музична темпоральність спирається на інтимно-психологічні умови – на переживання у зв'язку з провідними емоційно-експресивними значеннями музичного звучання, тому і на слухачку –

музичну пам'ять, як на естетичну, тобто як на пам'ять про естетично значимі процесуальні відносини в музиці та їх сталі структурні показники. Музичні символи вказують на модальність переживання як цілого, «схоплюють» естетичну спрямованість переживання, дозволяють музичному звучанню стати особливим «знаком» стану людської свідомості. Таким чином музика придбає особливу внутрішню предметність – укажує на цілісний характер процесу переживання, але й також породжує певні знакові форми, що не лише постають умовним зовнішнім виразом даного процесу, а й здатні самі його ініціювати. Цей перехід внутрішнього у зовнішній знаковий план, й навпаки, відповідає процесу й результату трансляції «чистої» енергії часу – утворення й втілення даної енергії у просторових ознаках музичної композиції.

Час і переживання є основними умовами формування музичного змісту, причому, якщо час – тривалість, часове розгорнення, фіксованість музичної композиції – дозволяє помітити переживання (тобто визначити його якість, ціннісний аспект), то переживання дозволяє помітити час як рух, стаючи його *проживанням* і «офарблюючи» нейтральний перебіг часу в емоційно-вольові, ціннісно-напружені тони. Музика в цілому дозволяє помітити рух часу, причому часу не тільки фактичного, але й історичного, залишаючись при цьому досвідом переживання, тобто досвідом цілісного входження свідомості в певний ціннісний стан як в «часовий стан світу» [10, с. 45].

Отже, за думкою О. Самойленко, проблема музичного часу має свій підтекст в історичному життєвому світі культури, але музична темпоральність виявляє свободу та автономію художнього формотворення в музиці, як способу винайдення власного смислового змісту.

В історичному становленні музично-знакової системи іманентна темпоральність виражається за допомоги переходу традиційних канонічних настанов культури/творчої свідомості до інноваційних індивідуалізованих, що виявляється у безупинному діалозі жанрових та стильових інгредієнтів музичної форми.

Наукова новизна статті зумовлюється відкриттям антонімічної природи часу в музиці та притаманного музичній темпоральності, як специфічному художньо-музичному втіленню часу, способу «подвійного відбиття» тих особливостей людського буття, що узагальнюються категорією часу.

Висновки виявляють, що, по-перше, часові параметри музики є подальшим розвитком подвійного уявлення людини про буття як зіставлення та взаємопроникнення космічного (ноологічного) та людського, що пролонгується в поняттях історичного та особистісного часу; по-друге, музика виробляє власне процесуально-структурне розуміння сходження загального (універсального) та особливого (унікального) у переживанні та відтворенні часу, виходячи з власної виразової системи та продовжуючи часові дихотомії у взаємодії жанрового та стильового факторів музичної архітектоники. Саме остання (архітектоніка музики) є найбільш безпосереднім втіленням – створенням часу, оскільки передбачає як кристалізацію сталих принципів побудови – функціонування музичного твору, так і постійну змінність, рухливість, процесуальну варіативність та неповторність музичного діяння, впливу.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Аркадьев М. Временные структуры новоевропейской музыки. Опыт феноменологического исследования. Москва : Библос, 1992. 204 с.
2. Аркадьев М. Креативное время, «архиписьмо» и опыт Ничто. URL : [http:// extertext.by.ru](http://extertext.by.ru).
3. Выготский Л. Психология искусства. Москва : Искусство, 1968. 576 с.
4. Лосев А. Музыка как предмет логики. *А.Ф. Лосев. Форма. Стиль. Выражение. Сост. А.А. Тахо-Годи.* Москва : Мысль, 1995. С. 405–602.
5. Люблинская Л., Лепилин С. Философские проблемы времени в контексте междисциплинарных исследований. Послесловие А. Уёмова. Москва : «Прогресс-Традиция», 2002. 303 с.
6. Орлов Г. Время и пространство музыки. *Проблемы музыкальной науки. Сб. статей.* Вып. 1. Москва : Всесоюзное изд-во Советский композитор, 1972. С. 358–394.
7. Орлов Г. Структурная функция времени в музыке. (Исполнение и импровизация). *Вопросы теории и эстетики музыки.* Вып. 13. Ленинград : Музыка, 1974. С. 32–57.
8. Рикёр П. В согласии со временем. *Курьер ЮНЕСКО.* Июнь, 1991. С. 11–12.
9. Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. Москва : Медиум, 1995. 416 с.
10. Самойленко А. Диалог как музыкально-культурологический феномен: методологические аспекты современного музыкознания : дис. ...докт. искусств.; спец.: 17.00.03. Одесса, 2003. 437 с.
11. Суханцева В. Категория времени в музыкальной культуре. Киев : Лыбидь, 1990. 184 с.

12. Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. Сост., пер., вступ. ст., коммент. и указатель: В.В. Биbihин. Москва : Республика, 1993. 445 с.

REFERENCES

1. Arkadiev, M. (1992). Temporary structures of new European music. Experience of phenomenological research. M. : Byblos [in Russian].
2. Arkadiev, M. Creative time, “archipelism” and the experience of Nothing. URL: <http://extertextst.by.ru> [in Russian].
3. Vygotsky, L. (1968). Psychology of art. Moscow: Art [in Russian].
4. Losev, A. (1995). Music as a subject of logic // AF Losev. The form. Style. Expression. Compiled by A.A. Tahoe Godi. M. : Mysl, 1995. P. 405–602 [in Russian].
5. Lyublinskaya, L., Lepilin, S. (2002). Philosophical problems of time in the context of interdisciplinary research. Afterword by A. Uyomov. M. : “Progress-Tradition” [in Russian].
6. Orlov, G. (1972). Time and space of music // Problems of musical science. Sat. articles. Issue 1. M. : All-Union publishing house Soviet composer. P. 358–394 [in Russian].
7. Orlov, G. (1974). Structural function of time in music. (Performance and improvisation) // Questions of theory and aesthetics of music. Issue 13.L. : Music. P. 32–57 [in Russian].
8. Ricoeur, P. (1991). In accordance with the times // The UNESCO Courier. P. 11–12 [in Russian].
9. Ricoeur, P. (1995). Conflict of interpretations. Essays on hermeneutics. M. : Medium [in Russian].
10. Samoilenko, A. (2003). Dialogue as a musical and cultural phenomenon: methodological aspects of modern musicology. Doctor’s thesis of Arts; specials: 17.00.03. Odessa [in Russian].
11. Sukhantseva, V. (1990). Category of time in musical culture. K. : Lybid [in Russian].
12. Heidegger, M. (1993). Time and Being: Articles and Speeches. Comp., Per., Entry. Art., comment. and the index: V.V. Bibikhin. Moscow: Respublika [in Russian].