

УДК 78.01/.072.2+.08/781.68

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-1-9>**Бай Сяонань**

ORCID: 0000-0003-1018-482X

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

ОБРАЗНІ ФУНКЦІЇ ЧАСОВИХ ТА ПРОСТОРОВИХ УЯВЛЕНЬ У МУЗИЧНОТВОРЧОМУ ПРОЦЕСІ

Мета дослідження – розвинути поняття про образне часове уявлення в музиці як конкретно-композиційне та умовно-відчужене, розкрити передумови актуалізації та символічного вираження часової природи музики та надати визначення основним образним конекціям – часовим векторам музичного часу. **Методологія** роботи зумовлюється поєднанням філософсько-естетичного та текстологічного музикознавчого підходів, з наголосом на типологічному аспекті семантичних характеристик. Виявляється певний психологічний ракурс музикознавчих понять, які стосуються процесу музичного діяння та сприйняття. **Наукова новизна** даної статті зумовлюється виявленням темпоральних векторів музичного тексту у конкретній композиції та у музиці в цілому як інтертекстуальній сфері; доводиться, що доцільно виокремлювати три основні типи образних конекцій (модальностей), які упереднюють музичний рух у часі або час, що стає художнім, у музичному русі. Розкривається значення звукообразу або «слухового інтенту» в музиці як формуючого фактору, що має іманентні, і психологічні, і композиційні, тобто з двох сторін – людини та музики, особливості. **Висновки** виявляють, що в музичному осмисленні є те, що однаково суттєво для всіх часів, тобто знаходиться понад історичною конкретикою і належить уявному автономному світу музики, її власній художній реальності, яка існує поза законами фізичного часу. Водночас саме безпосередньо здійснюваний музичний рух у часі, звучна форма музики з її просторовими показниками, упереднює основні часові вектори – образні конекції, що придбають символічні положення. Значення семантичної репрезентації шляхом словесної оцінки як завершального етапу осмислення у музиці полягає у більш репрезентативній понятійно-логічній інтеграції образного змісту, що сприяє розвитку мовно-мовленнєвих ресурсів музичної комунікації. Воно особливо переконливо розкривається у добу романтизму, але підтримується й після неї – саме як обговорення змісту та смислу часової та просторової організації музики у різних її вимірах, як намагання усвідомити призначення музичної мови.

Ключові слова: музична творчість, музичний час, часове та просторове уявлення в музиці, образні конекції, слухові інтенти, часо-просторова символіка, семантична репрезентація.

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

Image functions of representations of time and space in the music-creative process

The purpose of the research is to develop the concept of image temporal representation in music as concrete-compositional and conditionally alienated, to reveal the prerequisites for the actualization and symbolic expression of the temporal nature of music, and to define the main figurative connections - temporal vectors of musical time. The methodology of the work is determined by a combination of philosophical-aesthetic and textological musicological approaches, with an emphasis on the typological aspect of semantic characteristics. A certain psychological perspective of musicological concepts that relate to the process of musical influence and perception is revealed. The scientific novelty of this article is due to the discovery of temporal vectors of the musical text in a specific composition and in music as a whole as an intertextual sphere; it is proved that it is expedient to single out three main types of figurative connections (modalities) that objectify musical movement in time or time that becomes artistic in musical movement. The meaning of the sound image or «auditory intent» in music is revealed as a formative factor that has immanent, psychological, and compositional features, that is, from two sides - human and musical. The conclusions reveal that there is something in musical understanding that is equally essential for all times, that is, it is above the historical specifics and belongs to the imaginary autonomous world of music, its own artistic reality, which exists outside the laws of physical time. At the same time, it is the directly performed musical movement in time, the sonorous form of music with its spatial indicators, that objectifies the main time vectors - figurative connections that acquire symbolic positions. The value of semantic representation through verbal evaluation as the final stage of understanding in music consists in a more representative conceptual and logical integration of figurative content, which contributes to the development of language and speech resources of musical communication. It is especially convincingly revealed in the era of romanticism, but it is supported even after it - precisely as a discussion of the content and meaning of the temporal and spatial organization of music in its various dimensions, as an attempt to understand the mission of musical language.

Key words: musical creativity, musical time, temporal and spatial representation in music, image connections, hearing intentions, time-space symbolism, semantic representation.

Актуальність теми роботи. Уявлення про час та пов'язані з ним принципи музичної творчості є фундаментальною частиною музичної поетики, оскільки стосуються двох

основних способів існування як власне музичного звучання, так і музичного твору, тобто і процесу, і результату художнього формування в музиці. Можна стверджувати також, що поняття про образне часове уявлення в музиці є опосередкуванням двох типів текстуалізації музики – конкретно-композиційного та умовно-відчуженого. Перший тип відповідає актуалізації часової природи музики у межах конкретної композиції та у процесі сприйняття-діяння, у здійснюваному звучанні, засвідчуючи таким чином значення реального музичного часу як виконавського та лінійно-поточного. У такому випадку музичний образ, буквально виникаючи у виконанні, у виконавській грі, існує у сьогоденні, отже теперішнє стає його основним часовим модусом.

Доля відчуженого, вірніше відверненого часу в музиці дещо складніша, оскільки вона залежить вже не стільки від безпосереднього виконання музичного твору, скільки від його інтерпретативних проєкцій до культурної семантики, до пам'яті культури, що, як і музична творчість, існує у двох формах, усно-ідеаційній та письмово визначеній (речово та речовинно фіксованій), у відповідності до головних векторів комунікації, у тому числі художньої. Дана дихотомія – наявність двох форм функціонування музики у системі художньої комунікації, усної та письмової, також додається до сукупності питань про взаємодію часу та образу у музиці, що поки що не набули достатньої визначеності.

Зауважимо, що явище часу в музиці, тобто того часу, що входить до змісту музики з загального ціннісно-пізнавального культурного контексту досить широко обговорювалось філософами, естетиками, культурологами та музикознавцями в другій половині минулого століття [1–2; 4; 6; 8–9; 10; 11; 12]; на певному етапі з цього обговорення випливали констатації специфічних якостей, смислових можливостей музичної темпоральності як здатної породжувати власні часові феномени. Дані феномени, як виявилось, відповідають не стільки кількісним, скільки якісним показникам у вимірах – конструюванні часу – не стільки фізичному або навіть реальному часу, скільки уявленому або зміненому, віртуальному, що найбільше підпадає під умовні психологічні або символічні характеристики, прагне звільнення від приналежності до теперішнього, але також не закріплюється остаточно за жодним з відомих онтологічних часів, тобто постає симультанним, не-лінійним та вільно-зворотним.

Мета дослідження – розвинути поняття про образне часове уявлення в музиці як конкретно-композиційне та умовно-відчужене, розкрити передумови актуалізації та символічного вираження часової природи музики та надати визначення основним образним конекціям – часовим векторам музичного часу.

Основний зміст статті. Досить цікавим є спостереження, що поки музика не здійснюється у звучанні, вона залишається тільки можливістю особливого *художнього твору*, але вона вже є смисловим феноменом, що має безліч розуміюче-інтерпретативних проєкцій, та визнаним артефактом культурної свідомості, пам'ятником культури. Образний зміст музики – як зміст звучання, що зберігається і у «безмовному» вигляді, як сукупність смислових значень, вивільнених зі знакової форми – звернений і до минулого досвіду музичної творчості, з властивими йому жанрово-стильовими константами, і до майбутніх смислових інтенцій музичного твору.

Так виникає складне переплетення часових векторів, що визначає полімодальну сутність і тексту, і смислу, і образної (звукоорганізаційної та слухової відчутної) форми музики, тобто визначає і своєрідність самого *музичного часу*. Такий, народжуваний музичною творчістю, час утримує статус внутрішнього іманентного, існуючого лише разом з музичними звучними уявленнями, але здатного, завдяки образній формі, відволікатися – відсторонюватися, займати рівень ідеації, відчужуватися від текстової форми твору, переходячи до площини інтертекстуальних взаємодій або до усього умовного простору музики як тексту, тобто стаючи повністю вигадано-уявним, але відповідаючим очікуванням свідомості, тобто також іманентним потребам розуміння, переживання, усвідомлення, самопізнання й т. п. Звідси активна, навіть ініціююча роль психологічного осередку (буття особистості, культурної традиції) у формуванні уявлень про час засобами музики (див. про це: [10; 11]). Психологічна обумовленість музичної темпоральної символіки виникає як з боку автора-композитора, так і з боку співавтора-виконавця, але також і з боку слухача та історичного досвіду, соціально-психологічних установок культури, отже з боку художньої традиції розумінні й концептуалізації (предметно-поняттєвого втілення) часу.

Поліmodalність (полівекторність) музичного часу (музичної темпоральності) виявляється у музичному творі завдяки єдності й множинності його стилістичного змісту, а також множинності семантичних функцій стилістичних фігур музики. Щодо цього у музики особливе положення в родині мистецтв, оскільки вона має найбільш високий ступінь самодостатності стилістичного матеріалу, а це означає – композиційно-мовленнєвої самодостатності. Частиною цієї гри стає взаємний рух часу та простору в музиці, що дозволяє знаходити в музично-композиційних прийомах хронотопічні знаки, тобто *просторово-часові символи*. При цьому виникають різноманітні образні уявлення про час, що в процесі історичної еволюції музики набувають все більшої окремішності та виразності.

Так, звернення до творчості Ф. Шопена підтверджує думку, що композиторів романтичного періоду особливо хвилювали питання про глибинні процеси, котрі відбуваються в свідомості, також про здатність музики їх відтворювати. Спрямованість фортепіанних ідей Ф. Шопена до інтимних механізмів людської свідомості спонукала його до особливих інтерпретативних рішень, що суттєво підвищували рівень емпатійності музичного образу – насамперед як образу *особистісного переживання часу*, що передавався від твору до твору, зумовлюючи низку музично-стилістичних фігур, але також і симультанних темпоральних ідей, що, звільняючись від просторових залежностей, набуваючи духовної свободи, утворюють особливий стильовий вимір музики Шопена, як суто авторський психологічний. Але створені музикою Шопена образи-концепти відповідного до життя композитора часу переростають у ціннісні універсалії не лише музики, а й культури у цілому, у метаісторичну темпоральну предметність музики, тобто звільняються також й від приналежності лише одному конкретному автору, *відчужуються* від індивідуального фізично-життєвого часу, від «біографічного автора» (термін М. Бахтіна).

Попри естетичні та психологічні оцінки явища відчуження, стосовно музичного часу та тих часових уявлень, що проходять крізь просторові показники, найбільш продуктивним є текстологічний підхід. Він дозволяє стверджувати, що ефект відчуження притаманний такому художньо-мовному явищу, котре пов'язує між собою уявлювану та «артефактну» сторони часового процесу, переживання часу. Сам ефект відчуження

свідчить про момент повного злиття цих сторін, коли час буквально стає художньою річчю, але через образний прояв у даній речі. У цьому, ймовірно, полягала сутність брехтівського розуміння відчуження, коли буденно-життєве явище подавалося в новій художній формі, тому наділялося цілком іншим смислом й поставало як несподівана символічна форма цього смислу, і ця нова сторонність й дивність, учуднення форми відповідало її новому образному призначенню.

Відносини відчуження виникають між часовими та просторовими уявленнями в музиці – між їх образними функціями, що веде до суттєвого семантичного протиріччя, як, наприклад, між тривалістю утримання одноманітної тематичної фігури впродовж тривалого композиційного часу, аж до стирання її вихідного значення, часової дистилляції, яка набуває символічного значення «стирання часу», причому в буквальному сприйнятті, як припинення руху, перебільшена сталість тощо. Даний прийом часто характеризується як стилістичний маніфест мінімалізму, однак він є притаманним музичному ставленню до часу, починаючи з монодічних форм храмового співу.

Дослідження Ган Сяосюе сприяло виявленню деяких суттєвих рис явища і категорії відчуження, які здатні пояснити взаємодії між власне темпоральними та просторовими чинниками музичного часу як образного ідеаційно-сміслового феномена. Дослідниця зауважує, що відчуження-відсторонення, можна сказати, й *відвернення*, виступає основоположною характеристикою взаємодії життєвого та художнього матеріалу. Така взаємодія спрямована до основних складових художнього тексту, характеризує особливості його побудови та відповідає антиномії своє – чуже (інше), підштовхуючи до ще одного способу створення художньо-сміслового контрасту [3].

Музикознавиця справедливо зауважує, що оцінна роль цього прийому – навіть при узгодженні з показом негативних фактів і переживань – позитивно-перетворювальна, тобто спрямована на створення нових позитивних аспектів образного змісту, сприйняття. Саме таким шляхом варто визначати естетичну функцію даного постійно діючого прийому *винесення значення* за межі однієї музичної композиції у відкритий умовний інтертекстуальний простір музики, у якому воно долучається до нового універсального смислу. З нашого

боку додаємо, що образ часу або образно-часове уявлення в музиці сприяє винесенню символіки часу до загального семантичного тезаурусу музичної творчості разом з певними просторовими показниками – також як можливими, ймовірнісними, але достатньо конкретно передбачуваними.

Так, трагедійне переживання, що сягає образу смерті, загибелі, катастрофи тощо, символізоване у мотиві *Dies Irae*, семантика якого забезпечується первісним зв'язком з католицьким ритуалом – з конкретною молитовною ситуацією, але, виходячи за його межі, транслюючись у відкритий культурний простір, стає суто музичним знаком, існуючим незалежно у музичній культурній колективній свідомості, зберігаючи монодійний виклад та асоціативну проекцію до чоловічого хорового співу, тобто темброву фарбу, разом зі специфічним інтонаційним контуром. Причому все існує насамперед в колективній культурній уяві як символ Часу – втраченого для людини, але приналежного до Вічності, як часу останньої смертної відповідальності...

Стаючи музичною формулою, елементом музичного часу, уявлення про смерть, що діє трагедійним шляхом, загострюючи трагічну антиномію смерті – вічності, набуває позитивного естетичного знаку, перетворюючись, просвітлюється й знаходить новий смисловий стрижень, тобто катартично переформатується. Воно входить до процесу художнього переживання, за його допомогою відчужується від безпосередньо даного звучання, але, водночас, виносить це звучання у сферу сталих ціннісних відносин.

Вдані процеси стають можливими завдяки специфічним часовим і просторовим умовам музичного мистецтва, що відкриваються послідовно-еволюційним шляхом, можуть розглядатися як хронотопічні засади мовної організації музики. Відтак усі перестановки часових та просторових уявлень стосовно одне одного, музичного тексту та культурних артефактів здійснюються завдяки специфічній художньо-звуковій формі музики.

З цього приводу варто уточнити деякі опорні моменти часопросторового формування та рухових змін *музичної семантики*, які обумовлені взаємодією з «правилами» музичного тексту (умовними, але дієвими), примушують дозволяє звертатися до образно-символічного змісту музичної творчості як усно-умовного, але речово-артефактно закріпленого, тобто

такого, що має власні мнемонічні позначка, власну систему нагадувань.

Перше – звукообраз або «слуховий інтент» в музиці є формуючим фактором, котрий має іманентні, і психологічні, і композиційні, тобто з двох сторін – людини та музики, особливості. У зв'язку з цим і передбачаючи певні історичні хронотопічні особливості музичної творчості, відзначимо, що в музичному осмисленні є те, що однаково суттєво для всіх часів, тобто знаходиться понад історичною конкретикою і належить уявному автономному світу музики, її власній художній реальності, яка існує поза законами фізичного часу.

Не лише музика, але й мистецтво у цілому, як справедливо зазначали деякі дослідники, водночас належить *теперішньому*, бо сприймається й переживається у сьогоденні, *минулому*, бо завжди має прецедентні численні показники, і *майбутньому*, оскільки відкриває перспективи оновленого та покращеного людського буття, причому для усієї людської спільноти. Тобто, долаючи час, мистецька форма, у силу її особливої змістовості, долає і просторові обмеження, здіймаючись до тих смислових височин, де вони вже не мають значення. Причому, дозволимо собі зауважити, якщо літературні твори перекладаються на різні національні мови у процесі їх існування, то такі, зосереджені на власній специфіці, види мистецтв, як живопис та музики, не мають національно-мовних обмежень і майже не мають культурно-історичних обмежень – у плані діяння та сприйняття; вони є універсальними мовними знаряддями колективного людства, які служать формуванню колективної ціннісної свідомості.

Друге – враховуючи названі темпоральні вектори та враховуючи досвід формування конкретної композиції, тобто безпосереднє існування музичного звучання (тексту як звучання) у часі, доцільно виокремлювати три основні типи *образних конекцій* (модальностей), які упредметнюють музичний рух у часі або час, що стає художнім, у музичному русі. Так, лінійний рух, що розгортається від початку до кінця конкретної композиції, упредметнює образ прямування до майбутнього, що є незворотним, постає як *воля до руху, часто драматичної боротьби і подолання*, потребує достатніх масштабів дії – як у часі, так і у просторі, помітного просторового обсягу як атрибутів досягнення, у тому числі історичних атрибутів музичного

часу; повторно-зворотний рух з виокремленням деталей фактурного становлення та тонким балансом між досягненням та поверненням, обернення динаміки стремління на динаміку споглядання й переживання, що веде вглиб образу, *означає абсолютизацію теперішнього, водночас особистісного ліричного досвіду, відтак досвіду рефлексії, емпатії (співчуття), занурення в особистісне переживання тощо. Зосередження на теперішньому як єдиному підвладному людині часі, перебування у якому дозволяє йти вглиб психологічного часу, розкриваючи його особистісні смислові чинники, провокує підсилену увагу до малих форм, але подовжених принципами циклічних композицій.*

Третій тип образних конекцій найбільше пов'язаний з опорою на пам'ять, ціннісний досвід минулого, упредметнює зворотний ретроспективний рух свідомості – умовне повернення музичного образу до витоків, які більш ясно виявляють смислову природу художнього символу, головне – дозволяють звертатися до часу як до вічної субстанції, що не зникає, а прирошується як рух з майбутнього крізь теперішнє до минулого, до архетипових начал осмисленого людського буття. Мабуть даний тип часового руху є базовим, таким, що завжди проступає як основа музичного усвідомлення, як єднання історичного та психологічного різновидів часу на основі прецедентного музичнотворчого досвіду. Власне третій тип образних конекцій й засвідчує необхідну прецедентність музичної творчості. Він передбачає звернення до тих музичних форм (жанрів, традицій), що мають ознаки енциклопедичних, до великих синтетичних форм тощо, але визначає текстові витoki, мовну організацію музичного твору у цілому, оскільки є умовним замісником художньої пам'яті в музиці.

Значення словесної оцінки (програмного фактору) як завершального етапу осмислення у музиці полягає у більш репрезентативній понятійно-логічній інтеграції образного змісту, що сприяє розвитку мовно-мовленнєвих ресурсів музичної комунікації.

Характеристика історичної ролі романтичної епохи щодо експлікації образно-смислових, звідси й темпорально-просторових параметрів музичної дозволяє засвідчувати предметну важливість феномена переживання, вже у його естетизованій художній формі, як переживання, насамперед, відносин

людини з часом. Так, Ма Сінсін відзначала у своєму дослідженні, що в іманентній хронотопічній організації фортепіанних творів Ф. Шопена створюється «*нова культура почуттів*», заснована на складній поліфонізованій у структурному та смислового відношеннях музичній мові, при цьому Шопен не лише відображує прецедентний досвід музичних почуттів, а *заново формує* їх, відкриває раніше невідомі якісні показники почуттєвої людської свідомості [5, с. 77 і далі].

Варто також зазначити, що кожний твір мистецтва є формою символізації людських почуттів, а не їх безпосередньою копією, тому й надає нові символічні значення стосовно людського психологічного досвіду. Процеси символізації, котрі відбуваються у музичній творчості, завжди передбачають обидві складові образних конекцій – часову та просторову, але спатіальні чинники є більш інструментальними, тоді як часові безпосередньо прямують до сфери смислу, отже саме вони й утворюють серцевину символічної форми, як «чистий» смисл, чим, власне і є «чистий час, за переконанням О. Лосєва [4].

Цей часовий зміст, що перетворений на музичну символіку, виявляється, означається багатьма різними способами, таким чином прирощується у процесі *семантичної репрезентації*, чим є всі види інтерпретації музичного символу часу, до яких належить також і словесна концептуалізація.

У цьому відношенні погоджуємось з позицією О. Потоцької, яка вказувала на складність процесу інтерпретації музичних творів і особливу роль особистості інтерпретатора, який повинен зробити доступним для свідомості глядача і слухача «образні інтенти» художнього тексту, зашифровані у звучній музичній формі, також у слуховій пам'яті культури [7]. Причому як учасники процесу інтерпретації виступають не лише автори музичних текстів, композитори та виконавці, але й слухачі, усі реципієнти, чия свідомість активно додається до смислового середовища музичного мистецтва. Відтак варто вбачати в *часових образних уявленнях*, котрі входять до символічного змісту музики, *цілісні інтерпретативні утворення*, що виражають й зберігають колективний досвід усвідомлення *сислової величини часу – музичного часу як автономної художньої величини*.

Відтак, на завершення, формуючи остаточні **висновки**, відзначимо, що в музичному осмисленні є те, що однаково

суттєво для всіх часів, тобто знаходиться понад історичною конкретикою і належить уявному автономному світу музики, її власній художній реальності, яка існує поза законами фізичного часу. Водночас саме безпосередньо здійснюваний музичний рух у часі, звучна форма музики з її просторовими показниками, упредметнює основні часові вектори – образні конекції, що придбають символічні положення. Значення семантичної репрезентації шляхом словесної оцінки як завершального етапу осмислення у музиці полягає у більш репрезентативній понятійно-логічній інтеграції образного змісту, що сприяє розвитку мовно-мовленнєвих ресурсів музичної комунікації. Воно особливо переконливо розкривається у добу романтизму, але підтримується й після неї – саме як обговорення змісту та смислу часової та просторової організації музики у різних її вимірах, як намагання усвідомити призначення музичної мови.

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. Гань Сяосюе. Феномен фортепіанного мислення та актуальні способи його вивчення. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 24. С. 275–287.
4. Лосев А. Музыка как предмет логики // А. Ф. Лосев. Форма. Стил. Выражение. Сост. А.А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1995. С. 405–602.
5. Ма Сінсін. Текстологічні засади виконавської інтерпретації у фортепіанній творчості (від стилістичного змісту до семантичної типології). Дис. ... канд. мистецтв.; спец.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеса, 2018. 187 с.
6. Орлов Г. Время и пространство музыки // Проблемы музыкальной науки. Сб. статей. Вып. 1. М.: Всесоюзное изд-во Советский композитор, 1972. С. 358–394.
7. Потоцька О. Стилєва типологія фортепіанно-виконавської інтерпретації: дис. ... канд. мистецтвознавства; спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеса, 2012. 239 с.
8. Рикёр П. В согласии со временем // Курьер ЮНЕСКО. – Июнь, 1991. С. 11–12.
9. Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. М.: 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. К. : Лыбидь, 1990. 184 с.

12. Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. Сост., пер., вступ. ст., коммент. и указатель: В.В. Библихин. М. : 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. Gan, Xiaoxue. (2017). The phenomenon of piano thinking and current ways of studying it. Musical art and culture: Scientific Bulletin of the Odesa National Academy of Music named after A.V. Nezhdanova. Odesa: Astroprint, Vol. 24. P. 275–287 [In Ukrainian].

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. Ma, Xingxing. (2018). Textological principles of performance interpretation in piano creativity (from stylistic content to semantic typology). Dis. ...candidate arts; special: 17.00.03 – musical art. Odesa [In Ukrainian].

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. Pototska, O. (2012). Stylistic typology of piano-performance interpretation: dissertation. ... candidate art history; special 17.00.03 – Musical art. Odesa [In Ukrainian].

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; special: 17.00.03. Odesa [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].