

МАСТАЦТВАЗНАЎСТВА, ЭТНАГРАФІЯ, ФАЛЬКЛОР

ART HISTORY, ETHNOGRAPHY, FOLKLORE

УДК 78.038
<https://doi.org/10.29235/2524-2369-2020-65-4-461-466>

Поступила в редакцию 15.06.2020
Received 15.06.2020

Т. Г. Мдивани

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси,
Минск, Беларусь*

АСПЕКТЫ НЕЛИНЕЙНОСТИ В МУЗЫКЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Аннотация. Цель исследования – дать предварительное представление о нелинейной музыке, выражающей постнеклассическую концепцию мира. Впервые новизна композиторского мышления представителей Второго музыкального авангарда объясняется с позиций нелинейности и самоорганизации. Дано авторское определение нелинейной музыкальной реальности, где выделяются три формы репрезентации: локальная, тотальная, би- и полифуркационная. Рассматривается синергетический методологический инструментарий, включающий терминологию, который апплицируется на музыкальную предметность, что позволило определить новую сущность и новое качество музыкально-художественных композиций.

Важнейшей стороной нелинейной музыки выступает импровизационное начало, где интегральность целого достигается с помощью неизбежного возникновения определенного единообразия материала и связанности элементов на основе самоорганизующей силы творческой и исполнительской воли. На примере «Etudes Australes» Д. Кейджа рассматривается особенность структуры, которая заключается в ее разомкнутости, атемпоральности и «рассеивании» звуковой ткани во вневременном пространстве, то есть структура этюдов по сути диссипативна (нелинейна). Модели нелинейных музыкальных систем охватывают жанровые формы, определяющие акционизм – хэппенинг, перформанс, а также технику коллажа (интертекстуальности). Вкупе они демонстрируют композиции с «полностью раскованной формой» (И. Добрицына).

Таким образом, нелинейная музыка – это специфический музыкальный текст, или «нововременной ... *opus perfectum et absolutum*» (по М. Катунян), где властвуют казуальная процессуальность и структурная разомкнутость, ацентрированность и самоорганизация, принцип неопределенности и дискретная метафизика, что отвечает постнеклассической концепции мира и ментальной специфике современной эпохи. В характеристику нелинейности входят множественность репрезентаций смыслового, лексического и структурного материала (например, алеаторика формы), незакрепленность текста (например, графическая музыка), аппроксимативность элементов и средств выражения (музыкальных и внемузыкальных), «детерминированный хаос» (по Д. Глейку), эмерджентность изменений процесса становления музыкальной материи, самоструктурирование на основе временного и антропогенного факторов.

Ключевые слова: постнеклассика, нелинейная музыка, самоорганизация, диссипация, новый тип детерминизма

Для цитирования: Мдивани, Т. Г. Аспекты нелинейности в музыке второй половины XX века / Т. Г. Мдивани // Вест. Нац. акад. навук Беларусі. Сер. гуманіт. навук. – 2020. – Т. 65, № 4. – С. 461–466. <https://doi.org/10.29235/2524-2369-2020-65-4-461-466>

Tatyana G. Mdivani

*Center for Belarusian Culture, Language and Literature researches of the National Academy of Sciences of Belarus,
Minsk, Belarus*

ASPECTS OF NONLINEARITY IN MUSIC OF THE SECOND HALF OF THE XX CENTURY

Abstract. The purpose of the study is to give a preliminary idea of the non-linear music expressing the post-non-classical concept of the world. Novelty: for the first time: 1) the novelty of the composer's thinking of the representatives of the Second Musical vanguard is explained from the standpoint of non-linearity and self-organization; 2) the author's definition of non-linear musical reality is given, where three forms of representation are distinguished: local, total, and bi- and polyfuration; 3) synergistic methodological tools, including terminology, are applied to musical subjectivity, which allowed us to define a new essence and new quality of musical and artistic compositions. The most important side of nonlinear music is the improvi-

sational beginning, where the integrity of the whole is achieved through the inevitable emergence of a certain uniformity of material and the coherence of the elements on the basis of the self-organizing force of creative and performing will. By the example of J. Cage's "Etudes Australes", a structural feature is considered, which consists in its openness, atemporality and "dispersion" of sound tissue in timeless space, that is, the structure of etudes is dissipative (non-linear) in essence. Models of non-linear music systems encompass genre forms that define actionism – happening, performance, as well as collage and intertextuality techniques. Together, they demonstrate compositions with a "completely relaxed form" (I. Dobritsyna).

Thus, non-linear music is a specific musical text, or "modern ... opus perfectum et absolutum" (according to M. Katunyan), dominated by casual processuality and structural openness, focus and self-organization, the principle of uncertainty and discrete metaphysics, which corresponds to the post-non-classical concept of the world and mental the specifics of the modern era. Non-linearity characteristics include the multiplicity of semantic, lexical, and structural representations of the material (for example, form aleatorics) and loose text (for example, graphic music), the approximation of elements and means of expression (musical and extra-musical), "deterministic chaos" (according to J. Gleick) and emergence of changes in the process of formation of musical matter, self-structuring based on temporary and anthropogenic factors.

Keywords: post-nonclassics, nonlinear music, self-organization, dissipation, a new type of determinism

For citation: Mdivani T. G. Aspects of nonlinearity in music of the second half of the XX century. *Vestsi Natsyonal'noi akademii navuk Belarusi. Seryia humanitarnykh navuk = Proceedings of the National Academy of Sciences of Belarus. Humanitarian Series*, 2020, vol. 65, no. 4, pp. 461–466 (in Russian). <https://doi.org/10.29235/2524-2369-2020-65-4-461-466>

Музыкальное произведение является зеркалом, отражающим на языке музыки актуальное мировоззрение и такие же актуальные процессы, происходящие в культуре. Отсюда естественная релевантность стиля музыкального мышления как метода, которым осуществляется творчество музыки композитором (Ю. Холопов), конкретной, доминирующей в интерпретациях музыкальной системы. Например, классическая музыка¹ опирается на классический рационализм (тональная система), линейную логику и классический детерминизм (квинтовый принцип связи), неклассическая – на неклассический рациональный конструкт (серийность, сериальность), новую линейную логику и неклассический детерминизм (атоникальность), постнеклассическая – «неявную рациональность» (М. Мамардашвили), нелинейность и «внерациональные образы порядка» (В. Василькова), или «новый тип детерминизма» (М. Можейко). В центре нашего внимания – постнеклассический период академической музыки, связанный с интересом композиторов Второго авангарда к расширению ее границ и освоению внерациональных – по европейским меркам – образов порядка и опорой на нелинейность. Важнейшей мотивацией музыкального мышления композиторов выступили недостаточность западного ригидного рационализма для воплощения творческого замысла композитора, пресыщенность творческого сознания тотальным детерминизмом, сформировавшимся в Первом музыкальном авангарде, в результате чего отчетливо появился интерес к восточной культуре и восточным мыслительным концептам². В этом отношении известная статья П. Булеза «Шенберг мертв» (1952) стала знаковой, поскольку явилась своего рода манифестом нового композиторского поиска в его противостоянии додекафонии³.

Постнеклассическое музыкальное искусство Запада питалось и другими истоками, заданными довоенными опытами Эрика Сати, литературными пассажами Анри Бретона и течениями в нон-фигуративной живописи. Отсюда характерное для послевоенного музыкального авангарда повышение интереса к асемантическим средам и самосозидательным концептам, казуальности и нестабильности. Постепенно формирующаяся установка на восприятие мира как хаоса центрировала на себе модель раскованной формы (или «формы порядка как беспорядка» (В. Лейч)⁴, и была непосредственно связана с «новым типом детерминизма» (М. Можейко) или «умной иррациональностью» (по А. Лосеву), то есть нелинейностью. В итоге, концептуальный творческий поиск композиторов реализовал себя в русле идей постмодерна, образуя весомый контекст к философии Р. Барта, сюрреализму С. Дали, драматургии абсурда С. Беккета и т. д.⁵.

¹Примем такую классификацию академической музыки: классическая, неклассическая, постнеклассическая.

²Вопросы достаточно весомо рассмотрены Е. Дубинец, М. Переверзевой, А. де Рой, А. Соколовым, В. Холоповой, Ю. Холоповым и др.

³См. конспект статьи в исполнении Е. Бриль [2].

⁴Цит. по: М. Можейко [3, с. 815].

⁵Новая музыкальная реальность являлась предметом исследования многих музыковедов, в т. ч. Г. Анохиной, Г. Дауноравичене, М. Катунян, М. Переверзевой, Н. Петрусевой, М. Проснякова, А. Соколова, Е. Токун, В. Холоповой, а также композитора В. И. Мартынова.

Остановимся только на таких аспектах постнеклассического музыкального мышления, неразрывно связанных друг с другом и друг друга определяющих, как нелинейность¹ и новый тип детерминизма².

Первоначально предложим предварительное определение нелинейности в музыке. На наш взгляд, нелинейная музыка – это специфический музыкальный текст, или «нововременной... *opus perfectum et absolutum*» (термин М. Катуня), где властвуют казуальная процессуальность и структурная разомкнутость, ацентрированность и самоорганизация, принцип неопределенности и дискретная метафизика, что отвечает постнеклассической концепции мира и ментальной специфике современной эпохи. В характеристику нелинейности входят множественность репрезентаций смыслового, лексического и структурного материала (например, алеаторика формы) и незакрепленность текста (например, графическая музыка), аппроксимативность элементов и средств выражения (музыкальных и немзыкальных), «детерминированный хаос» (по Д. Глейку) и эмерджентность изменений процесса становления музыкальной материи, самоструктурирование на основе временного и антропогенного факторов. Тем самым нелинейность с ее направленностью на событийность и организационную самодостаточность серьезно дистанцирована от классической диспозиции «устойчивость – неустойчивость».

Нелинейность как системное качество определила стилистику и структуру немалого количества музыкальных композиций. При этом динамика неравновесной самоструктурированной системы согласуется с представлением о мире как состоящем из множества систем, «каждая из которых живет по законам самоорганизации» (М. Каган). Освоение различных аспектов нелинейности имело различные жанрово-стилевые и композиционные результаты – хэппенинг, перформанс; «открытая форма»; техника коллажа (интертекстуальности) и т. п. Общим для новых музыкальных реалий является изменение онтологических оснований композиторского творчества, что выразилось в придании нелинейной концепции музыки статуса линейной – базового ядра европейского стиля музыкального мышления.

Феномен нелинейности в музыке в силу своей принципиальной новизны и актуальности требует создания определенного терминологического тезауруса, дающего возможность сделать адекватное описание неравновесных самоорганизующихся музыкальных систем, а также позволяющего составить более-менее верное представление о нелинейной музыкальной концепции, сформировавшейся у представителей послевоенного авангарда. Отсюда обращение к синергетической терминологии в её апплицированности на музыкальную предметность и введение на этой основе в научный оборот ряда понятий – «открытый нелинейный текст», «нелинейная концепция музыки», «нелинейный процесс», «нелинейное состояние», «самоорганизация», «само-развитие», арт-микст (арт-микст-проект и арт-микст-композиция), би- и полифуркация с диссипативной составляющей (особая разомкнутость структуры), фракталы и фрактальность и т. д.

Учитывая сформировавшиеся во Втором авангарде разнородный состав музыкального материала как текста (тоновый, вербальный, шумовой), способы его развития и оформления в целостность, представляется целесообразным рассматривать нелинейность в двух ипостасях – в её явленности («состояние нелинейности») и становлении («нелинейный процесс»). Нелинейный процесс, как и нелинейная процессуальность в музыке, есть неравновесная самоорганизующаяся система (становление, развертывание композиторской мысли), включающая казуальность и случайность как норму, осознанный переход одной музыкальной мысли в другую, согласно творческому наитию и свободному волеизъявлению автора, и разомкнутость границ формы (т. н.

¹ Нелинейность – понятие, широко используемое в современной философской рефлексии, постмодернизме и синергетике. В сфере искусства данное понятие впервые было использовано И. Добрицыной в книге «От постмодернизма – к нелинейной архитектуре: Архитектура в контексте современной философии» (Москва, 2004). В данной работе понятие нелинейности апплицируется на сферу музыкального искусства.

² Понятия разработаны синергетикой и широко используются С. Курдюмовым, Е. Князевой, Э. Сороко, М. Можейко и др. На наш взгляд, синергетика выступает методологическим инструментарием для объяснения нелинейности, обнимающей новейшие музыкальные реалии, базирующиеся на сочетании или совмещении музыки, слова, действия, изо- и видеоряда, энвайронмента, кино- и технического компонентов с ведущей ролью музыкально-звукового начала как строителя формы и драматургии.

«открытая форма»¹. Одним из примеров является опера «Нетерпимость» Л. Ноно. Состояние нелинейности в музыке есть временная нестабильность текста (раздел формы, ее локус), центрированная на принципе неопределенности (тяготения, различного рода аппроксимации) в условиях любого (музыкально) звукового контекста, в том числе тонального и атонального (например, атональность в «Trauerode» М. Регера). Нелинейность включает в себя многообразие звуковременных моделей (например, звуковое поле, возникающее при чтении текста в «Indeterminacy» Д. Кейджа), фракталы, то есть самоподобные, постоянно делящиеся структуры-элементы, управляемые естественными законами самоуправления (например, «Cartridge music» Кейджа), эффект хаоса, а также поли- и бифуркацию (мутационное начало), фиксирующую множественность путей развития музыкальной системы на конкретном участке композиции.

Сущностной стороной нелинейной музыки выступает импровизационное начало, где интегральность целого достигается с помощью неизбежного возникновения определенного единообразия материала и связанности элементов на основе самоорганизующей силы творческой и исполнительской воли. Принцип «само» является важнейшим в структурировании музыкальной материи. Таким образом, содержание нелинейности определяется степенью структурной турбулентности (неустойчивости, включающей вероятность, случайность), вариантностью и альтернативностью путей развертывания материала, открытостью системы, фрактальным разнообразием и наличием неопределенностных величин. Вкупе они характеризуют композицию с «полностью раскованной формой» (И. Добрицына). Нелинейность утверждает эстетику открытой формы и событийности, органично вписываясь в постнеклассическую художественную парадигму.

Нелинейность является свидетельством новизны построения всей (музыкальной) системы (структуры) и, следовательно, новизны композиторского стиля мышления. Среди всего многообразия звуковременного материала, относимого к музыке и демонстрирующего ее нелинейную концепцию, можно выделить три типа нелинейности: локальную, или инкрустивную (с аттракторами), би- и полифуркационную (связанную с альтернативностью путей развития системы, в том числе и в завершении композиции) и тотальную (охватывающую целое). Критерием различения в рамках неклассической лексической нормы и системы композиторского мышления выступают: 1) масштаб представленности нелинейной процессуальности – как эпизод с действием фактора случайности в рамках стабильной структуры (локальная нелинейность, например, «Aventures» Д. Лигети) или как целостный конструкт с действием фактора случайности, который формирует структурную нестабильность (тотальная мета- или меганелинейность, например, «Третья соната» П. Булеза); 2) способ «закрытия» открытой системы (формы произведения), где преобладают альтернативные пути (би- и полифуркация) и отсутствие заключительной тактовой черты (нелинейная система с диссипацией, например, «Etudes Australes» Д. Кейджа); 3) характер развития (поведения) системы, где царствует вероятностная логика, вырабатывающая актуальный порядок, или «детерминированный хаос» (например, «Zyclus» К. Штокхаузена²); 4) преимущественная дробность структуры, размерность которой создается самоподобными элементами – фракталами (например, «Cartridge music» Д. Кейджа). В частности, на фрактальной идее, обеспечивающей единство в многообразии, строятся композиции с «нецелой размерностью» (В. Афанасьева), то есть ассамбляж, атрибутируемый коллажем, и флаксус.

Для демонстрации нелинейности в виде диссипации кратко остановимся на фрагменте «Etudes Australes» (1974–1975) Д. Кейджа [7] для фортепиано (состоит из четырех тетрадей)³. Особенность структуры этюдов заключается в структурной разомкнутости и атемпоральности, где вся звуковая ткань буквально «рассеивается» в небытии и во вневременном пространстве, то есть структура этюдов диссипативна по сути. Как правило, диссипация возникает в условиях би-

¹ В этой связи можно предложить термин «нелинейный процесс как форма», развивающий термин «процесс как форма» М. Харлапа.

² В «Zyclus» К. Штокхаузена доминирует вариабельность как звуковысот, так и временного фактора. При этом интерпретационное начало является смыслом композиции, вплоть до отсутствия границ между началом и концом [8].

³ Приводим общеметодологическую установку в изложении Э. М. Сороко: «Идея... метода весьма проста: каждой из структурных составляющих некоторой системы ставят в соответствие свое измерение («координатную ось»), причем стремятся к тому, чтобы составляющие были приведены к единой мере... Нередко степени реализации системы... выражают вероятностью и называют состояниями» [6, с. 105].

или полифуркации, то есть состояния музыкальной системы, когда пути её дальнейшего развития неизвестны и неопределенны в силу перманентного прироста энтропии¹.

Музыкальным материалом «Etudes Australes» являются консонирующие и диссонансные звуковысоты, распределенные в свободном ритме (но с четкой хронометрией) по нотному стану по аналогии со звездной картой Южного полушария².

Тактовая черта повсюду отсутствует, создавая эффект свободного парения звуков-звезд во времени и пространстве рояльной клавиатуры. Иногда они собираются в диссонансные аккорды нетерцового строения, образуя кластеры, которые затем вновь как бы рассеиваются, рассыпаются по всем фортепианным регистрам. Одним из организующих начал построения выступает педальный тон или группа тонов, которая образует своего рода тембровое облако (в нотном тексте это более крупные незаретушированные овалы). Цементирующий целое латентный рациональный конструкт есть своего рода аттрактор³, который аккумулирует на определенных участках формы звуковысотные элементы. Думается, что в этой освобожденности звуковысот от строгой хронометрии композитор создает интенцию для самодетерминизма и для саморегуляции, что является одним из признаков нового типа детерминизма, который представляет собой логическое *credo* нелинейной концепции музыки.

Другим весомым организующим фактором музыкального материала «Etudes Australes» выступает «блуждающий аттрактор», или «неявный» рациональный конструкт на тритоновом соотношении *c-e-g/ges-b-des*, который прослаивает звуковысотную ткань в скрытой форме и на котором строится весь хроматический фундамент (первое построение). Кульминационный аттрактор являет собой группу кластеров, включающих звуки центрального созвучия *c-e-g*. В конечном итоге происходит предельное возрастание энтропии за счет максимального отрыва тонов от центрального созвучия и утраты с ним прямой связи. Аппроксимативны в «Etudes Australes» не только хромотоп, но и длительности нот, которые могут звучать «короче», «длиннее», «неопределенное количество времени» (*indeterminate length of time* – Кейдж, см. вступительную статью к партитуре [7]), а также скорость, темп, которые развиваются как флуктуации. Наконец, главное – форма здесь не имеет окончания: она не завершена и процесс музыкального развертывания оказывается разомкнутым, постепенно «распыленным» во вневременном пространстве. Тем самым демонстрируется постнеклассическая интерпретация феномена темпоральности. Необратимая, устремленная «в никуда», «бесконечная», или «беспредельная», неопределенностная форма (форма *et cetera*) свидетельствует об актуализации неопределенного, где властвует энтропия и диссипация. Тем самым структурная диссипативность, темпоральные аппроксимации и новый тип детерминизма в виде самодетерминизма есть атрибутивные маркеры нелинейности как постнеклассической концепции музыки⁴. Между тем совершенно очевидно, что оригинальность творческой идеи и смысл композиции Кейджа заключаются именно в ее неравновесности, диссипативности, таким образом, композитор предусматривал ее организацию пусть на скрытых, но все же разумных началах⁵. Для понимания этого феномена целесообразно обратиться к положениям синергетики и применить в сфере нелинейной музыки мысль И. Пригожина о параметрах порядка: диссипативные процессы «ведут не к равновесию, но к формированию диссипативных структур, тождественных процессам, которые из-за взаимной компенсации приводят к равновесию» [5, с. 11]. Следовательно, диссипацию и нелинейность упорядочивает, в конечном

¹ В свою очередь энтропия характеризуется независимостью элементов от главного тона и микросистемных локусах-аттракторах, а также от главенствующего принципа музыкальной системы. В энтропии важен один принцип: чем меньше элементы системы подчинены какому-либо порядку, тем выше энтропия.

² По мнению М. Переверзевой, «ноты появились на месте звезд и созвездий» [4], то есть фортепианные звуки метафорически восприняты композитором как небосклон со звездами, а затем воплощены на нотном стане (отчасти об этом пишет сам композитор во вступительной статье к Этюдам).

³ Аттрактор (от лат. *attraho* – притягиваю к себе) [1] – некоторая устойчивая сфера (зона, местные центры, локусы) на периферии музыкального процесса, к которой притягиваются все возможные элементы системы.

⁴ Аналогичные способы структурной диссипации демонстрируют «Music for Carillon № 1» (1952, Музыка для колоколов № 1, посвящается К. М. Ричарде) Д. Кейджа.

⁵ Если сопоставить по времени открытие И. Пригожина, специалиста по неравновесным системам в области термодинамики (лауреат Нобелевской премии 1977 г.), работавшего с 1959 г. в Техасском университете, то «Etudes Australes» и другие нелинейные сочинения композитора могли быть написаны под впечатлением открытий гениального физика и его же синергетической системы миропонимания.

итоге, неявный рациональный конструкт, психологическая рефлексия, антропофактор. Таким образом, «Etudes Australes» №1 Д. Кейджа демонстрируют нелинейность в двух ипостасях: как процесс – разомкнутая, самодетерминированная структура, нерегламентированный во времени музыкальный процесс, и как состояние – совокупность звуков в их атемпоральном чередовании на эссенциалистской основе. Но поскольку свобода и порядок в творчестве а priori образуют нерасторжимое единство, то существует ли эстетический предел самовыражения?

Нелинейная концепция музыки нашла продолжение в творчестве белорусских композиторов – «Архитектон» для двух фортепиано, чтеца и оркестра (сл. В. Хлебникова, 2013) В. Воронова, «Тахикардия» (2003), «48°97», или «Звучащие числа» для виолончели, керамических колокольчиков и речитации (2004), «Патологические танцы» (2006) и хэппенинги «В ожидании Фридерика», «Свинцовые облака» В. Кузнецова, «Музыка для города Несвижа» (1999) Д. Лыбина и др. Таким образом, художественной интерпретацией постнеклассического мира выступила нелинейная концепция музыки, где мир мыслится как открытый текст, не ограниченный в своих возможностях и интерпретациях. Контекстом к нелинейной музыке выступили нелинейная архитектура, театр абсурда, сюрреализм, которые сквозь призму авторского «Я» выразили полисемантическую и многозначную, широкую по объёму и нетривиальную по содержанию картину бытия. Апплицирование синергетического методологического инструментария и ее терминологии на музыкальную предметность позволяет понять специфику постнеклассического музыкального мышления, связанную с новым пониманием детерминизма и новым типом структурирования, обусловленным новым нелинейным видением мира.

Список использованных источников

1. Аттрактор [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://mydocx.ru/12-103088.html>. – Дата доступа: 27.01.2019.
2. Бриль, Е. Пьер Булез. «Шенберг мертв» / Е. Бриль [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://jenyabril.livejournal.com/10511.html>. – Дата доступа: 30.10.2019.
3. Можейко, М. Постмодернистская чувствительность / М. Можейко // История философии. Энциклопедия. – Минск: ИнтерПресссервис. Книжный дом, 2002.
4. Переверзева, М. Музыкальные игры прошлого и настоящего / М. Переверзева [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.book.lib-i.ru/25raznoe/804060-1-marina-pereverzeva-muzikalnie-igri-proshlogo-i-nastoyaschego-state-daetsya-obzor-metodik-sochineni.php>. – Дата доступа: 22.01.2020.
5. Пригожин, И. Переоткрытие времени / И. Пригожин // Вопросы философии. – 1989. – № 8. – С. 3 – 19.
6. Сороко, Э. Золотые сечения, процессы самоорганизации и эволюции систем / Э. Сороко. – М.: КомКнига, 2006.
7. Cage, J. Etudes Australes / J. Cage // Edition Peters. – № 6816 a/b.
8. Stockhausen, K. Zyklus für einen Schlagzeuger / K. Stockhausen // Universal Edition. – U.E.13186 LW.

References

1. Attractor. Available at: <https://mydocx.ru/12-103088.html> (Accessed 27 January 2019) (in Russian).
2. Bril' E. Pierre Boulez. "Schoenberg is dead". Available at: <https://jenyabril.livejournal.com/10511.html> (Accessed 30 October 2019) (in Russian).
3. Mozheiko M. Postmodern sensibility. *Istoriia filosofii. Entsiklopediia* [History of Philosophy. Encyclopedia]. Minsk, InterPressserviz. Knizhnyi dom Publ., 2002 (in Russian).
4. Pereverzeva M. Musical games of the past and present. Available at: <http://www.book.lib-i.ru/25raznoe/804060-1-marina-pereverzeva-muzikalnie-igri-proshlogo-i-nastoyaschego-state-daetsya-obzor-metodik-sochineni.php> (Accessed 22 January 2020) (in Russian).
5. Prigozhin I. Rediscovery of time. *Voprosy filosofii* [Philosophy questions], 1989, no. 8, pp. 3 – 19 (in Russian).
6. Soroko E. Golden sections, processes of selforganization and evolution of systems. Moscow, KomKniga Publ., 2006 (in Russian).
7. Cage J. Etudes Australes. Edition Peters, no. 6816 a/b.
8. Stockhausen K. Zyklus für einen Schlagzeuger. Universal Edition, U.E.13186 LW.

Информация об авторе

Мдивани Татьяна Герасимовна – доктор искусствоведения, профессор, ведущий научный сотрудник. Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы, Национальная академия наук Беларуси (ул. Сурганова, 1, корп. 2, 220072, Минск, Республика Беларусь). E-mail: 333mt777@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0002-7023-8351>

Information about the author

Tatyana G. Mdivani – D. Sc. (Art.), Professor, Leading Researcher. Center for the Belarusian Culture, Language and Literature researches of the National Academy of Sciences of Belarus (1 Surganov Str., Bldg 2, Minsk 220072, Belarus). E-mail: 333mt777@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0002-7023-8351>