

УДК 781  
ББК 85.31 В  
М 74  
С.А. Мозгот

## Специфика исследования пространства в музыке: к проблеме включения аналитического метода

(Рецензирована)

### **Аннотация:**

В статье обсуждаются существующие в отечественном музыкознании диалектико-феноменологический, комплексный, онтологический, сущностный, семиотический, дифференцированный подходы и методы исследования категории пространства. Они формируют «универсальное» направление, опирающееся на изучение универсальных свойств музыкального пространства. Включение аналитического метода, ставящего целью изучение пространственных свойств каждой составляющей музыкальной материи – музыкального звука, средств музыкальной выразительности, музыкальной интонации и других может существенно дополнить знания как о категории пространстве в музыке, так и о специфике музыкального пространства в стиле отдельно взятого композитора.

### **Ключевые слова:**

Категория пространства в музыке, методология исследования, научные подходы, «универсальное» направление, аналитический метод.

В современном отечественном музыкознании достаточно долго наблюдается тенденция «свободного» понимания категории пространства. Учёные считают категории пространства и времени<sup>1</sup> философскими универсалиями и исследуют их по параметрам «объективности, абсолютности, относительности, единства, различия, взаимозависимости, специфичности пространственных форм, как форм, отражающих в своей сущности и свойствах закономерности и связи явлений, порождаемых движущейся материей» [15, 54]. Разнообразие проявлений всех качеств пространства в художественном творчестве объясняет сложившуюся тенденцию в музыкальной науке, а также отсутствие точного определения категории про-

странства, ввиду её многоаспектности. В данной статье обзор методологических подходов к изучению пространства сознательно ограничивается музыковедением и некоторыми смежными областями, для установления характерных признаков музыкального пространства и формирования парадигмы его исследования как компонента образно-художественного мира композитора.

Существующие в музыкознании методологические подходы, применяемые к изучению музыкального пространства, опираются, в большинстве своём, на универсальные свойства этой категории, обоснованные философией. Остановимся более подробно на наиболее показательных методологических подходах.

Параметр *объективности* музыкального пространства в отечественном музыкознании уже давно не подлежит сомнению. Стереофонические свойства музыкальной материи и явление музыкальной пространственности существуют настолько же долго, сколько существует сама музыка. Тем не менее, впервые музыкальное пространство как объект исследования было научно обосновано *диалектико-феноменологическим* подходом А.Ф. Лосева. В нём

---

<sup>1</sup> В основу статьи положена идея о неразрывной связи пространства и времени, но при этом категория пространства сознательно выделяется для более глубокого изучения. В современной науке существует подобная практика, когда основу исследования составляет категории времени, например, труды З. Лиссы «Проблемы времени в музыкальном произведении» или О.И. Притыкиной «Музыкальное время: его концептуальность, структура, методы исследования».

учёный так определил сущность музыкального пространства: это «... нечто, исключющее внеположенность. Здесь не исключается качественность и сущность той или иной определенности А, В, С..., но исключается ее внеположенность. Будучи даны в слитном и взаимопроникнутом состоянии, эти определенности всегда суть есть нечто нераздельно-единое» [23, 237]. Идеи А.Ф. Лосева находят продолжение в современных трудах по эстетике. В частности, И.В. Мальшев предлагает изучение музыкального пространства по уровням, включающим временной процесс, звуковой хронотоп, чистую длительность, выдвигая, таким образом, гипотезу об иерархичности структур хронотопа, что соответствует и различию его качеств [25, 25-37].

Основные достижения феноменологической концепции в изучении музыкального пространства развиты **комплексным** подходом, применяемым Е.В. Назайкинским и Г.В. Иванченко. Е.В. Назайкинский с позиции психологии музыкального восприятия представляет музыкальное пространство как «сочетание нескольких различных по природе пространственно-определённых структур...». Они существуют первоначально в виде замысла музыкального произведения, затем реализуются в его звуковой ткани и, в итоге, возникают в восприятии и представлениях слушателя, накладываясь и взаимопроникают друг в друга [28, 159]. Г.В. Иванченко акцентирует смысловые возможности категории, анализируя музыкальное пространство как иерархию «включений» («вложений») пространств-«звукокомплексов»-семантических контекстов, считая такую организацию базовой формой презентации знаний [см. подробнее об этом: 17, 151]. Опираясь на разработки учёного, закономерно предположить, что пространственная или временная категории являются факторами, влияющими на процессы мышления, и определяют индивидуальность творческого метода и стиля композитора.

Таким образом, изучение музыкального пространства как объекта художественного творчества при помощи феноменологического и комплексного подходов выявило необходимость изучения музыкального пространства как системы – её иерархичности, стадийности и функциональности. Осознавая трудность ис-

следования системных качеств категории пространства в музыке (что не входит в задачи данной работы), мы ограничимся её изучением в виде одного из важнейших составляющих многоуровневой структуры содержания музыкальных произведений.

Возвращаясь к анализу методологических подходов, с точки зрения осмысления универсальных свойств категории пространства, отметим исследования, проводящиеся в русле комплексного подхода в сфере акустики и психологии пространственного восприятия М.Г. Арановским [3], Н.А. Гарбузовым [14], Л.М. Веккером [9], Е.В. Назайкинским [28], Ю.Н. Рагсом [31] и другими. Учёными был сделан значительный вклад в понимание параметров *абсолютности и относительности* музыкального пространства. *Относительность* пространства и времени была учтена Л.М. Веккером при установлении последовательности факторов, являющихся константными в пространственной перцепции образа: локализации, формы, рельефа, величины [9]. Приведённые первичные пространственные характеристики образа возникают и при восприятии музыкального образа слушателем. Они воплощаются при помощи комплекса средств выразительности, в котором существенную роль играет временная координата. Например, в процессе извлечения одного звука возможны различные «внутризонные» оттенки интонирования, [подробнее об этом см.: 31] содействующие усилению или ослаблению пространственных свойств звука, а от них, в значительной мере, зависит его локализация в пространстве. Возникновение пространственной композиции в восприятии слушателя (или формы, по определению Л.М. Веккера) в музыке в значительной степени базируется на обобщении кинетического опыта человека – визуального, соматического, слухового.

Так, параметр относительности пространства, во многом, обуславливается спецификой его *взаимодействия* с категорией времени. Выяснение признаков каждой из составляющих хронотопа – немаловажная проблема в раскрытии специфики взаимодействия музыкальных пространства и времени. «Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем», – писал М. Бахтин [5, 235]. Для уточнения признаков категорий пространства и времени в худо-

жественных видах творчества используется **онтологический** подход, разработанный русским философом и эстетиком А.Г. Габричевским. Своеобразие подхода определяется обоснованием бытийственной природы категорий пространства и времени или тем, «какие именно элементы или качества пространственного, то есть экстенсивного, и временного, то есть интенсивного, мира являются формообразующими в том или ином искусстве» [13, 138]. Философ даёт собственное обоснование разделения искусств на пространственные и временные. В искусствах пространственных, где пространство есть не только априорно данное, но и единственно возможная система, учёный выделяет следующие формообразующие факторы: пространство (в узком смысле пустоты, среды), масса, поверхность, свет, цвет. Соответственно к группам пространственных искусств относятся: архитектура и группа искусств, связанных с начертанием – в них выявляются стихии светотени и цвета. Для искусств временных намечаются время, как творческая стихия, звук, слово и движущееся тела в качестве формообразующих элементов; отсюда основные группы искусств: только звуковые, словесные и искусства жеста в широком смысле этого слова, осложняемые привхождением стихий звука и слова [там же, 139].

Разделение искусств на «пространственные» и «временные» до сих пор остаётся одним из дискуссионных вопросов искусствознания [см., например, размышления М.Н. Сапарова о классификации искусств М.С. Кагана 32]. Тем не менее, онтологический подход А.Г. Габричевского предпочитается здесь современным трудам в области искусствознания, [например, работам Б.Р. Вишпера 11, 12] ввиду того, что он позволяет выявить специфические свойства категории пространства с учётом временной природы музыки. Формообразующие факторы пространственных видов искусства А.Г. Габричевского (среда, масса, поверхность, свет, цвет) сопоставимы в музыке с понятиями формы, фактуры и ладогармонических средств, рассматривающихся в отечественном музыкознании в виде важнейших составляющих при создании пространственных представлений [1, 3, 6, 8, 16, 26, 33]. Как было замечено ранее, любому элементу музыкальной материи присуще подвижное равновесие признаков категорий

пространства и времени, однако далеко не для каждого из них разработана методика исследования двух составляющих хронотопа.

Разнообразие форм проявления *относительности* пространства и времени в музыке актуализирует противоположную тенденцию, выражающуюся в стремлении к *абсолютизации* этих категорий. Доминирование временного начала в музыке связывается, прежде всего, с временной природой музыки, а в современном музыкознании и с теорией относительности А. Эйнштейна [21]. В ней пространство, время и движение неразрывно слиты и являются общими координатами существования материальных явлений.

Доминирование в музыке пространственных качеств соответствует физической концепции И. Ньютона, который считал пространство и время абсолютными началами, существующими независимо от материи и друг от друга. В предложенном понимании пространство в художественном творчестве может означать самые различные сущности, реализующие себя в контрастах пар оппозиций: «высокий-низкий», «правый-левый», «близкий-далекий», «отграниченный-неограниченный», «дискретный-непрерывный», становясь, по Ю.М. Лотману, языком моделирования [24, 443]. В данном случае, превалирование пространственных свойств музыкальной материи обуславливается уже не столько влиянием внемusicalного, сколько метамusicalного, то есть области духовно-идеального содержания, формируя в музыке иные непространственные смыслы. Такова пространственность пауз, фермат, регистровки некоторых сочинений Ф. Листа, Р. Вагнера, А. Брукнера, Г. Малера, С. Франка. Выдвинутый Ю.М. Лотманом семиотический подход позволяет толковать музыкальное пространство любого из композиторов как культурную модель и концепцию творчества.

Особенно сильна тенденция к абсолютизации пространства в музыкальных экспериментах XX века. В современном творчестве всё заметнее становится принципиальная позиция композиторов, выраженная в эстетизации акустических свойств реального пространства. Смысловый потенциал акустического пространства с наибольшей очевидностью реализуется в современных музыкальных произведениях, созданных с учётом особого расположения ор-

кестрантов. Воссоздавая разные акустические модели музыкального пространства, композиторы мыслят его в роли полноправного «участника» концепции музыкального содержания. Таковы «Аллилуйя» Л. Берио, Симфонии №3 и №4 Г. Канчели, «Пространственная музыка» В. Котоньского, «Композиция для оркестра» Л. Ноно, «Сегменты» К. Сероцкого, «Антифоны» С. Слонимского, И. Стравинского, Х. Хенце, Симфонии №3 и №4 Г. Уствольской, и многие другие [см. подробнее: 27].

Современные исследования *специфики воплощения пространственных форм* в музыке в значительной степени направлены на изучение координат, свойств музыкального пространства и их смыслового потенциала. Материя музыки такова, что её временная составляющая легко поддаётся графической фиксации благодаря метру, ритму, темпу. Измерение пространственной основы в музыке базируется на выявлении координат, присущих физическому пространству, в частности, вертикали, горизонтали и глубины.

К исследованию координат музыкального пространства в рамках онтологического подхода учёные применяют *сущностный* метод, направленный на изучение глубинных устойчивых сторон процессов и явлений. Наиболее общее представление о действии пространственных координат в музыке предлагает В.Н. Холопова [см. подробнее: 38, 163-164]. Данное её описание координат музыкального пространства выявляет одну весьма значимую деталь: музыкальное пространство измеряется через соотношение. В этом смысле нам близка мысль, высказанная Н.А. Бергер о том, что «отчуждение» звуковысотных связей от понятийного смысла и их «упорядочивание», благодаря чему каждый элемент (тон) получает своё «место» в звуковысотной пространственной шкале..., характерно только для музыки, является её специфическим признаком как вида искусства» [6, 17]. Однако позволим себе не согласиться с устранением Н.А. Бергер понятийного смысла звуковысотной организации, сославшись на исследования Э. Курта. Учёный считает «мелодию прообразом движения», она представляет «проекцию чувственных впечатлений отдельных тонов на пространство и место нахождения в нём. Положение звуков измеряется как удалённость их друг от друга. Восходящие и нис-

ходящие тоны формируют качество слуховых ощущений, для которых мы находим выражения, заимствованные из пространственного восприятия [22, 55-56].

Метод, намеченный в трудах А. Андреева, Н. Бергер, Л. Казанцевой, Т. Титовой, по существу, обобщает сложившиеся к сегодняшнему дню способы исследования пространственных координат и свойств в музыке. Они во многом определяются следующими установками:

1) пространственные характеристики в музыке релятивны, и их соотношение может быть измерено по принципу алгебраического выражения типа  $A > B$  и  $A < B$  и т.п. (Т. Титова);

2) пространственные измерения могут вестись лишь относительно крайних полюсов пространственных координат: высокий/низкий, близкий/далёкий [35, 162];

3) пространственная координата – «направление», в котором потенциально может происходить интонационное развёртывание, [35, 163] в соответствии с чем геометрические свойства музыкальной ткани проясняют «общие тенденции в изменении структуры звучащей ткани» (Т. Титова) или выступают в качестве основы «для возникновения тех или иных закономерностей структуры музыкального текста» (Н. Бергер);

4) пространственные характеристики музыки позволяют воспринимать интонационный процесс как относительно «опредмеченный», но без предметной утилитарности, без «привязки» к конкретным явлениям действительности [135, 165].

Ряд других отечественных учёных обращает внимание на ещё один признак категории пространства в музыкальном опусе, который опосредует и соответствующие приёмы изучения: это – инвариантность. В большинстве случаев он рассматривается с точки зрения структурообразующих функций музыкального пространства. В частности, М.Г. Арановский строит теорию музыкальной деривации с точки зрения соответствия интонационного варианта тождеству (инварианту) [4]. Н.В. Васильевой категория пространства исследуется в виде устойчивой модели построения музыкальных форм в ту или иную эпоху [8]; И.В. Мациевский на примере прелюдий Шопена изучает соответствие рельефа темы архитектонике целостной композиции [26].

М.С. Старчеус обосновывает действие инвариантности в музыкальной форме механизмами восприятия. Согласно положениям исследователя, наиболее значимые в интонационном отношении элементы объединяются в логическую цепь – «совокупный тематический процесс», фактически, выявляющий фигуру (её признаком служит однородность объединяющихся элементов). Целью исследования интонационных процессов становится осознание комплементарности фигуру-фоновых отношений, углубляющее понимание музыкально-образного содержания, раскрывающегося через особенности интонационной драматургии [34]. Способ анализа музыкального пространства в произведении, апробированный М.С. Старчеус на уровне интонационной драматургии, возможно спроецировать и на другие уровни музыкального содержания для более глубокого осознания их пространственной специфики.

Одновременно музыкальному пространству присуще и противоположное качество – импровизационность, скрывающаяся в simultанности смысла нотных знаков – мензуральной нотации, крюков, цифрованного баса, невыписанных разделов каденции, особенностях современной нотографии, о чём упоминают Г.А. Орлов [29], Г.М. Панкевич [30] и другие, однако должного развития в работах о музыкальном пространстве эта проблема ещё нешла.

Продолжая формирование парадигмы исследования музыкального пространства, невозможно обойти наиболее полное изучение пространственных свойств, кристаллизующихся в музыкальном образе, предложенные Л.П. Казанцевой. Обозначенные исследователем свойства: объём, структурированность, хаотичность/упорядоченность, дискретность/нерасчлененность, соразмерность/несоразмерность, дифференцированность/гомогенность рельефа и фона, организация пространства с помощью планов, плотность, направления движения легко коррелируют с подобными, выявленными в сфере пластических искусств. [75] К таковым Г. Вельфлин относит: линейность/живописность; плоскостность/глубинность; замкнутость/открытость; множество/единство; абсолютность/относительность (при воплощении предметной сферы); тектоничность/атектоничность; цельность/дробность; статику/ди-

намику; кривизну/прямизну; вертикаль/горизонталь – диагональ; симметрию/асимметрию [20, 9].

Изучение категории пространства с опорой на перечисленные конкретные свойства позволяет более глубоко раскрыть универсальную специфику, присущую её проявлениям и в других видах искусства. Этот метод анализа направляет внимание учёных на воздействие метамузыкального содержания на музыкальное пространство, что предопределяет обращение исследователей к *семиотическому* подходу. Последний свойствен анализу пространственности музыкальных фигур и чисел Н.В. Васильевой. Взаимоотношение музыкальных элементов в рамках двоичности, троичности, четверичности; круга, сферы, квадрата, линии, креста исследователь видит «продуктом глубинного уровня коллективного бессознательно в его пространственно-временном полагании», проявившегося «как свободное движение фантазии, воображения, чувственных переживаний и интеллектуального расчёта» композиторской деятельности [8, 11]. В.А. Шуранов при помощи семиотического подхода раскрывает взаимосвязи между предметно-чувственным и символическим в музыкальном пространстве [39].

В то же время семиотический подход, применяемый в работах И.В. Мациевского [26], Е.В. Назайкинского [28], В.Н. Холоповой [38], и других учёных значительно чаще толкует музыкальное пространство в виде носителя немзыкального. Так, И.В. Мациевский замечает, что пространственные образы движения человека, падений, прыжков, угловатости, плавности, прерывности, прямолинейности, вращательности находят отражение во многих произведениях И. Стравинского и других композиторов [26, 78-79]. Нам, однако, думается, что в исследовании музыкального пространства нет необходимости разделять сферы немзыкального и метамузыкального. Скорее, стоит устанавливать характер их взаимоотношения, то есть, того насколько разворот концепта опосредует обращение к определённым немзыкальным факторам и как они взаимодействуют, раскрывая смысловую структуру произведения.

В таком контексте необходимо уточнить понятие концептуального пространства, применяемого Г.М. Панкевич, соответственно

*дифференцированному* подходу. Его толкование в отечественном музыкознании разнится. Например, Г.А. Орлов только отмечает один из признаков концептуального пространства, вводя понятие внутреннего времени музыкального произведения, что также подразумевает наличие и внутреннего пространства [29, 358]. Однако понятийная сущность последнего оказывается нераскрытой. Г.М. Панкевич под концептуальным пространством видит различные познавательные модели, которые строятся философами, математиками или художниками для достижения истины (в науке) или художественной правды в искусстве [30, 95]. Данное толкование раскрывает концептуальное пространство, в основном, как опосредованное процессом мышления.

Заметим, что в разных видах искусства процесс мышления имеет свои особенности, обусловленные самой спецификой вида искусства. В поэзии, литературе концептуальное пространство может быть более очевидно, так как изложение материала обусловлено понятийными формами языка. В живописи, музыке выражение идеи и её восприятие первоначально опирается на образные представления, которые постепенно кристаллизуют систему понятий, или «познавательную модель» концептуального пространства. В действительности между процессами мышления и воображения нет резкого различия, и в сущности, это один совершающийся психофизиологический процесс [37, 451].

Для нас важно, что постижение концептуального пространства в музыке осуществляется путём взаимодействия процессов воображения, протекающих в форме образных представлений с системой понятий. В целом, можно утверждать, что концептуальное пространство обращается к возможностям двух систем – образной и понятийной в выражении художественного содержания.

В исследовании *специфики пространственных форм* в музыке одной из задач видится выявление индивидуальных качеств, присущих феномену пространства в музыке. К их объективации большинство исследователей шло от изучения особенностей воплощения в музыке универсальных параметров категории пространства, обоснованных философией и искусствоведением. Подобный способ анализа музы-

кального пространства приводил подавляющее большинство исследователей к констатации «формообразующих» для пространственной среды факторов (среды, массы, фактуры света и цвета). В музыке форма, фактура, ладогармонические средства уже достаточно основательно изучены с точки зрения их пространственной специфики. Тем не менее, представление о категории пространства в музыке оказывается неполным, «точечным» ввиду «непроявленности» в современной науке положения об априорности пространственно-временной природы каждой составляющей музыкальной материи. Композитор вправе усилить или ослабить совокупностью приёмов действие свойств пространства или времени в любом элементе материи – музыкальном звуке, музыкальной интонации и других. Включение *аналитического* метода, ставящего своей целью изучение признаков категории пространства или времени в каждом элементе музыкальной материи, а также определение комплекса индивидуальных приёмов, содействующих доминированию категории пространства или времени в музыке отдельно взятого композитора поможет понять индивидуальные стилевые особенности музыкального пространства в его творчестве.

Шаги в таком направлении уже делаются. Благодаря работам, связанным с изучением пространственной организации элементов музыкальной материи, и, в частности, звука [2], интонации [2, 34], мелодической линии [36], удалось установить некоторые признаки музыкального пространства, которые обуславливаются звуковой материей музыки как вида искусства.

Видится необходимым дополнить существующую методологию исследования музыкального пространства аналитическим методом. Проецируя размышления средневекового философа Дунса Скота о красоте на музыкальное пространство можно утверждать, что пространственность – не какое-то абсолютное свойство объекта, но объединение друг с другом и между собой свойств всех тех частей, которые присущи этому объекту [приведено по: 40, 183]. В данном контексте можно предположить, что музыкальное пространство основывается на отношениях и объединении, «... подобно тому как целое существо включает в себя

частичные проявления многих форм» [приведено по: там же, 182].

На современном этапе исследования музыкального пространства необходимо изменение направления восприятия учёными этой категории – от типического, универсального к индивидуальному. Особенно актуален такой разворот при изучении музыкального пространства в творчестве конкретного композитора. При таком подходе феномен музыкального пространства выходит из разряда специфически организованной формы в разряд «живых организмов» одухотворённых биением творческой мысли художника. В соответствии с ним в необходим поиск приёмов и способов анализа пространственной составляющей звука, интонации, музыкальной драматургии и других компонентов музыкальной материи.

Выводы. Учитывая современное состояние исследованности пространства в музыке, нам видится, что универсальные координаты и свойства категории пространства (горизонталь, вертикаль, глубина, объём, структурированность и другие) служат стратегической «целью», на которую направлен комплекс тактических «задач», выполняемых при включении аналитического метода. Он реализуется посредством анализа пространственности каждого элемента музыки (звуча, средств музыкальной выразительности, интонации и т.п.) и их сочетаний, создающих неповторимое своеобразие координат, свойств и самой организации музыкального пространства. «Универсальное» направление в исследовании музыкального пространства становится следующей, после применения аналитического метода, стадией. Его результативность обуславливается уже целостной характеристикой музыкального пространства как эстетической категории художественного мира композитора.

#### Примечания:

1. Александрова Е.Л. Фактура как проявление отношений рельефа и фона / Е.Л. Александрова. – Л.: Сов. композитор, 1988. – 183 с.
2. Андреев А. К истории европейской музыкальной интонационности / А. Андреев. – М.: Музыка, 1996. Ч. 1. – 190 с.
3. Арановский М.Г. О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений / М.Г. Арановский // Проблемы

музыкального мышления. – М.: Музыка, 1974. – С. 252-272.

4. Арановский М.Г. Музыкальный текст. Структура и свойства / М.Г. Арановский. – М.: Композитор, 1998. – 343 с.
5. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики / М.М. Бахтин. – М.: Наука, 1975. – 456 с.
6. Бергер Н.А. Гармония как пространственная категория в музыке: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Н.А. Бергер. – Л.: Изд-во ЛГК, 1980. – 25 с.
7. Бонфельд М.Ш. Фон и рельеф в музыке и живописи (Драматургическое пространство в «Пиковой даме» П.И. Чайковского и в творениях русских художников на рубеже XIX-XX веков) / М.Ш. Бонфельд // Взаимодействие музыки с другими искусствами. – Челябинск: Изд-во ЧВМУ (В), 2000. – С. 43-55.
8. Васильева Н.В. Типовые музыкальные формы и логос времени-пространства: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Н.В. Васильева. – Саратов, 1996. – 21 с.
9. Веккер Л.М. Психика и реальность: единая теория психических процессов / Л.М. Веккер; Общ. ред. А.В. Либина. – М.: Смысл, 2000. – 587 с.
10. Вёльфлин Г. Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса / Г. Вёльфлинг. – М.: ОГИЗ, 1934. – 390 с.
11. Виппер Б.Р. Статьи об искусстве / Б.Р. Виппер. – М.: Искусство, 1970. – 537 с.
12. Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства / Б.Р. Виппер. – М.: Изобразительное искусство, 1985. – 288 с.
13. Габричевский А.Г. Опыты по онтологии искусства / А.Г. Габричевский // Вопросы философии. – 1994. – № 3. – С. 134-147.
14. Гарбузов Н.А. Зонная природа звуковысотного слуха / Н.А. Гарбузов; Ред. С.Л. Рубинштейн. – М.; Л. Изд-во АН СССР, 1948. – 83 с.
15. Готт В.С. Философские вопросы современной физики: Уч. пособие / В.С. Готт. – 3-е изд. – М.: Высш. шк., 1988. – 343 с.
16. Зубарева Н.Б. Фактура как реализация пространственных представлений: (Проблемы генезиса и исторической эволюции музыкальных хронотопов): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Н.Б. Зубарева. – Л., 1990. – 24 с.
17. Иванченко Г.В. Психология восприятия музыки: подходы, проблемы, перспективы / Г.В. Иванченко. – М.: Смысл, 2001. – 264 с.
18. Исхакова С.З. Звуковой мир Арнольда Шёнберга: другое измерение? / С.З. Исхакова // Наука о музыке. – Казань: Изд-во КГК, 2004. – С. 254-281.
19. Казанцева Л.П. Автор в музыкальном содержании: Монография / Л.П. Казанцева; РАМ им. Гнесиных. – М., 1998. – 248 с.

20. Казанцева Л.П. Основы теории музыкального содержания: Уч. пособие /Л.П. Казанцева. – Астрахань: ИПЦ Факел, 2001. – 368 с.
21. Купец Л.А. Единая теория мира в музыке Дебюсси / Л.А. Купец // Культура. Соблазны понимания. – Петрозаводск: Периодика, 1999. Ч. 1. – С. 135-141.
22. Курт Э. Основы линейного контрапункта: Мелодическая полифония Баха / Э. Курт. – М.: Музгиз, 1931. – 302 с.
23. Лосев А.Ф. Самое само: Сочинения / А.Ф. Лосев. – М.: ЭКСМО-Пресс, 1999. – 1024 с.
24. Лотман Ю.М. К проблеме пространственной семиотики / Ю.М. Лотман // Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – СПб.: Искусство, 1998. – С. 224-446.
25. Малышев И.В. Музыкальное произведение / И.В. Малышев. – М.: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 1999. – 91 с.
26. Мациевский И.В. Перцептивное пространство в музыкальной архитектонике / И.В. Мациевский // Выбор и сочетание. Открытая форма: сб. ст. к 75-летию Ю.Г. Кона. – Петрозаводск; СПб.: Изд-во Музфонда, 1995. – С. 77-81.
27. Михалченкова-Спирина Е.М. Симфоническая драматургия Гии Канчели / Е.М. Михалченкова-Спирина. – Москва; Бордо, 1997. – 202 с.
28. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия / Е.В. Назайкинский. – М.: Музыка, 1972. – 372 с.
29. Орлов Г.А. Время и пространство в музыке / Г.А. Орлов // Проблемы музыкальной науки. – М.: Музыка, 1972. Вып. 1. – С. 358-394.
30. Панкевич Г.М. Проблемы анализа пространственно-временных отношений в искусстве / Г.М. Панкевич // Некоторые методологические проблемы исследования. – Саратов: Юл, 1985. – 129с.
31. Рагс Ю.Н. Акустика в системе музыкального искусства: Дис. ... д-ра искусствоведения в виде научного доклада / Ю.Н. Рагс. – М.: МГК, 1998. – 80 с.
32. Сапаров М.Н. Об организации пространственно-временного континуума художественного произведения / М.Н. Сапаров // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л.: Музыка, 1973. – С. 87-92.
33. Скребкова-Филатова М.С. Фактура в музыке: Художественные возможности. Структура. Функции / М.С. Скребкова-Филатова. – М.: Музыка, 1985. – 285 с.
34. Старчеус М.С. Об инвариантных механизмах музыкального восприятия / М.С. Старчеус // Восприятие музыки: сб. ст. / ред.-сост. В.Н. Максимов. – М.: Музыка, 1980. – С. 167-177.
35. Титова Т.А. О пространственно-временной модели восприятия одноголосия и многоголосия / Т.А. Титова // Восприятие музыки: сб. ст. / Ред.-сост. В.Н. Максимов. – М.: Музыка, 1980. – С. 156-167.
36. Титова Т.А. Об осознании целостно-процессуальных свойств музыкальной ткани / Т.А. Титова // Вопросы музыковедения / Ред. К.И. Степанцевич. – Минск: Вышэйшая школа, 1981. Вып. 1. – С. 92-104.
37. Ушинский К.Д. Человек как предмет воспитания. Опыт педагогической антропологии // Ушинский К.Д. Собр. соч.: В 10 т. / К.Д. Ушинский. – М.: АПИАСФСП, 1950. Т. 8. – 673 с.
38. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства: Уч. пособие / В.Н. Холопова. – СПб.: Лань, 2000. – 320 с.
39. Шуранов В.А. О предметно-чувственном и символическом пространстве музыки / В.А. Шуранов // Смысловые структуры в музыкальном тексте / Отв. ред. Л.Н. Шаймухаметова. – М.: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 1998. Вып. 150. – С. 6-21.
40. Эко У. Эволюция средневековой эстетики / У. Эко. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 288 с.