

БАХ В КОНТЕКСТЕ МЕТАИСТОРИИ

Сочинения Баха – неотъемлемый атрибут учебных программ всех уровней музыкального образования – от ДМШ до консерваторий. Универсализм Баха, ценность его творческого наследия для муз. педагогики требуют своего адекватного рассмотрения – в максимально расширенном контексте. Таким контекстом является контекст метаистории. Предлагаемый в статье нетрадиционный подход позволит открыть новые смыслы в многократно и разносторонне исследованном предмете.

"По своему внутреннему существу Бах принадлежит к истории немецкой мистики", - писал А. Швейцер. Сегодня видится: не только немецкой, но всечеловеческой, ибо именно с ней корреспондирует метаистория, в которой Баху суждено было сыграть выдающуюся роль.

Мета - греческая приставка, означающая "выход за пределы", освобождение от чего-либо. Например:

метафора - иносказательный оборот, выводящий за пределы буквального смысла слов, превышающий его;

метафизика - наука о сверхчувственных принципах бытия, т.е. бытия, существующего за пределами наших чувственных возможностей постичь его; бытия, включающего в себя Трансцендентное;

метатеория - теория, которая изучает логическую закономерность какой-то другой теории, т.е. превосходит ее саму.

Соответственно *метаистория* - это нечто, выводящее за пределы истории, т.е. наблюдаемого и изучаемого в его причинности процесса развития природы и общества. Событие в контексте метаистории протягивает корни к невидимому причинному слою, не выводимому логически из всех наблюдаемых явлений и фактов. В метаистории действует своего рода эффект *теле* (греческое слово, которое означает "далеко", тот, который действует на далекое расстояние).

«*Метаистория есть ноуменальная сторона того универсального процесса, который одной из своих сторон открывается для нас как история*», - такое определение метаистории дал русский философ С. Булгаков. Мистик и поэт Д. Андреев считал, что этот универсальный процесс теснейшим образом с историческим процессом связан, его собою в значительной степени определяет, но отнюдь с ним не совпадает. Иначе говоря, метаистория представляет собой причинность исторического процесса, которая может быть постигнута как некий универсальный алгоритм, экстраполирующий себя на далекие временные дистанции. Раскрыть то или иное явление в метаисторическом контексте означает понять его неочевидную смысловую, причинную важность для хода истории, в данном случае - истории музыкального искусства.

Прежде, чем говорить о метаистории, вспомним, каким видится Бах в контексте истории. Обратим внимание на главное - на то, что нельзя не заметить и что уже давно всеми биографами прокомментировано. Это парадоксальность баховской судьбы. С одной стороны - беспрецедентная универсальность его гения, с другой - не востребованность его творчества современниками адекватно его универсально-содержательной глубине. Знаменит был лишь Бах-виртуоз. "Никто, даже его друзья, не понимали его величия как композитора", - пишет А. Швейцер. Содержание баховского творчества не было по-настоящему осмыслено не только современниками композитора, но и ближайшими следующими поколениями.

Конечно, можно возразить, что творчество, которое полностью адекватно социально-психологической доминанте, не имеет шансов на долгую жизнь. Но здесь иное. Здесь неадекватность такой силы, которая, как отмечают исследователи, позволила

похоронить творения гения на столетие. Баха откопали, как Троя, совсем в другую эпоху. И так же, как Троя, он стал влиять своим искусством на человеческую историю.

Но при жизни его "почти банальное бюргерское существование" (А. Швейцер) протекало как бы независимо от творчества. Бах "не обращался к миру, чтобы тот признал вечное в его творчестве", не отстаивал свое право на славу. Его сочинения дошли до нас безотносительно к его стремлению, констатируют биографы.

Как же личная судьба Баха соотносится с метаисторией?

Для того, чтоб познать суть какой-нибудь вещи в метаисторическом контексте, необходимо:

1. Представить всемирную историю как единый мистический поток, разделенный на закономерные вехи-стадии, совпадающие в своей логической последовательности с разверткой определенного алгоритма
2. Увидеть рассматриваемую вещь как составную часть этого потока
3. Понять смысловую важность вещи для функционирования метаисторического алгоритма.

Конечно, мера этой смысловой важности колеблется в зависимости от рассматриваемого объекта: она может быть большой или малой, а может и вообще отсутствовать (т.е. не поддаваться раскрытию). Но не количественный аспект тут представляет наибольший интерес, а качественный. Иными словами, возникают в-сы:

- каков характер участия того или иного феномена в метаистории?
- какими сторонами своей сущности он осуществляет это участие?
- и как все это связано с историей - актуальным для нас срезом бытия?

Ответы на эти вопросы в отношении Баха мы и постараемся найти: постараемся увидеть Баха как звено единой логической цепи - процесса самодвижения Единого Первоначала. Поднимемся для этого от исторической конкретики к метаисторическому обобщению.

«Мир – это вечные качели», - сказал Монтень. За этой метафорической формулой кроется принцип действия энергетического маятника, лежащий в основе всего сущего: чередование двух противоположных тенденций, двух полюсов. Действительно, ученые, которые исследовали материю, углубляясь в ее молекулярно-атомное строение, открыли волновую энергетическую функцию (квант) как конечную точку материальности. Вещество на пределе своей дискретности переходит в энергию, и эти энергетические волны "омывают" нас, образуя своего рода вибрационную канву, пронизывающую все в мире.

По этой «канве» человеческое восприятие «вышивает» разные узоры, но основу их составляют только две фундаментальные тенденции: тенденция к обновлению и тенденция к уподоблению (центробежная и центростремительная). Их можно сравнить с взаимодействием активно-стимулирующей и структурно-организующей тенденций в музыкальном формообразовании. Параллельные "течения" можно усмотреть и в других параметрах: равномернотемперированный и натурально-зонный строи, диатоника и хроматика, гармоническая и мелодическая проекции и др.

Но главное – это соотношение формы и содержания (выразительные средства и создаваемый с их помощью художественный образ), эволюция которых в истории искусства осуществляется теми же двумя параллельными руслами. Их сдвиг на одну фазу относительно друг друга наиболее очевиден: Дух создает новые формы, в которые «вливаются» содержание, существовавшее в качестве формы на предшествующем историческом этапе. Таким вот образом в эволюционном движении каждая новая форма последовательно становится содержанием. Отразим этот процесс в обобщающей таблице:

ФОРМА	ЭПОХА	ОБРАЗНЫЙ ЗМІСТ
	Древние монодийные культуры	
Полифония линий	Возрождение	Единство человека с Богом
Гомофония	Барокко	Антиномия Возвышенного и земного (объективный ракурс)
Тематический контраст	Классицизм	Единство противоположностей
Монотематизм	Романтизм	Двоемирие
Полифония пластов	Модернизм	Личность творит мир
	Новая эпоха	

Рис. 1

По большому счету, нам здесь явлена диалектика дискретности и континуальности, определяющая движение музыкальной истории. Ее событийно-историческая (дискретная) «поверхность» имеет, в сущности своей, континуальную основу. Маятниковость продвижения формы и содержания в музыкально-историческом процессе можно сравнить с двумя спиралями ДНК, закономерно сосуществующими в жизненном пространстве. Закономерность эта выражена и в математике – в двух несопадающих пропорциях (Фибоначчи и золотого сечения). Яркую параллель обнаруживает также сопоставление симметрии в мертвой и живой физической природе и другие подобные феномены.

Поданий «маятниковый алгоритм» дозволяє у новому ракурсі осмислити деякі аспекти баховської творчості.

Представленный «маятниковый алгоритм» позволяет в новом ракурсе осмыслить некоторые аспекты баховского творчества.

Бах входит в барочную систему, но не исчерпывается ею и не совпадает с ней. Он выходит за ее рамки, осуществляя прорыв в новую музыкальную эпоху. И не только исторически (подобно «Троянскому коню»), но и метаисторически.

Общеизвестно, что оставаясь по духу в Барокко, Бах прорастает в пространство классицизма благодаря утверждению в основе своих полифонических конструкций классической тонально-гармонической логики. Образно-тематическое единство при функционально-гармоническом конфликте (имеем в виду прежде всего его фуги) вполне соответствует классицистской эстетике гармонии, устойчивости и иерархичности. Хотя сыновья Баха сделали намного больше для утверждения классического стиля (что общепризнано), Бах сумел проникнуть дальше – в эпоху романтизма - и не только самим фактом неожиданного открытия его искусства романтиками, а глубинно, сущностно.

В каждой эпохе есть зерно грядущего обновления, которому суждено прорасти в другое время, и Бах стал таким зерном. Без этого, необходимого для метаисторической устойчивости элемента невозможно историческое движение, континуальность художественного бытия. Параллельное продвижение формального и содержательного потоков и «зерно будущего» – все это содержится в феномене Баха: не только в наследии, но и в самой траектории его индивидуального пути.

Ведь регламентация формы – основной классицистский принцип - источник страдания духа. Эта, диссонантно окрашенная экспрессия и есть новое зерно, рост которому даст эпоха романтизма. Именно страдания скованного духа и определяют эмоционально-образное содержание романтического искусства.

Замечательно, что и задача индивидуальной истории Баха определялась как наработка эмоционализма и сочувственной восприимчивости. Вписанность индивидуальной души в общий поток метаистории, как правило, и обеспечивается тем, что индивидуум помещается в те условия, которые будут способствовать выполнению его, заданной этой метаисторией программы, суть которой - наработка определенных личностных качеств в определенной жизненной среде.

Эмоционально подвижное отношение к людям и миру, умение принять зависимое положение в силу сочувствия, сострадания ближнему, родному человеку – вот качества, наработке которых способствовали все обстоятельства жизни Баха. Не действовать из холодного расчета, ставя семейные интересы в угоду профессиональным; не действовать и во имя свое - ради славы, авторитета, дабы доказать свое превосходство; не стремиться к внешнему успеху, а ценить душевные отношения с миром – вот, чему учила Баха жизнь. Но не сразу, не легко...

Не просто это поначалу было: эмоционально раскрепоститься, жить повседневными нуждами близких людей – Баху с его некоммуникабельностью и амбициозностью, профессиональной горячностью, что и приводило к известным конфликтам. Сломать эти врожденные качества призваны были серьезные события: почти одновременно смерть обоих родителей, смерти детей, жены, зависимое существование в семье брата, тяжелое положение воспитанников в лейпцигской школе, о которых Баху пришлось заботиться, слепота, поразившая композитора в последние годы жизни. Все это типичные вехи пути, на котором судьба хотела расшевелить, «расстрогать» баховскую душу. Бах прошел эту школу. В его биографии есть факты, свидетельствующие о том, что он вполне мог пожертвовать "своей музой и гордостью" ради ближних (например, в 1723 г. он сменил должность придворного капельмейстера на место простого кантора). В творческом и личностном плане также необычайно ярко выражен жертвенный идеализм как мотивация всей творческой деятельности.

Но главное - это баховская музыка. Опираясь на строгую и сухую форму своих предшественников, Бах сумел влить в нее бесконечно разнообразное содержание. Достаточно, проиграть темы его фуг, чтобы убедиться в этом. Интонационная выразительность их порой вызывает желание не сыграть, а спеть их с теми возможностями интонационных градаций, которые предоставляет только человеческий голос. И не удивительно, что в исполнительстве превыше всего Бах ценил певучесть игры, предпочитая клавикурд клавесину, казавшемуся ему бездушным инструментом. Сам же играл певуче и связно, хотя несовершенные инструменты его времени не предоставляли для этого никаких возможностей. Бах сам изобретал их, прибегая к специальным приемам, позволявшим ему передавать нюансы, эмоциональные оттенки образа.

Чем далее, тем более проявляется в творчестве Баха субъективный лиризм. Чего стоят только характерные названия его кантат:

Я много выстрадал
Слезы, вздохи, трепет, горе
Стою одной ногой в могиле
Нести я буду крест
Как много слез и сердца мук
Зачем томишься, сердце
Надо много выстрадать
Мои слезы, мои раны
Лживый свет, тебе не верю

Можно подумать, что перед нами художник-романтик. И действительно, романтики почувствовали в искусстве Баха то, что самим им было близко и дорого - душевное смятение, лиризм. Показательно и родство баховских мелодий со славянскими (славяне, как известно, - чувствительная, "лирическая" раса).

Благодаря субъективизации образного содержания, Бах выполнил успешно и актуальную для его эпохи задачу - изобретение индивидуализированного тематизма, оригинальной тематической идеи, порождающей последующее формообразование, которое есть, по сути, раскрытием, «прорастиванием» содержания, заложенного в этой

идее. "Ни в одном произведении нет темы, которая казалась бы банальной", - писал о Бахе А. Швейцер. Образная характерность баховских тем исключительна.

Специфично и чувство, воплощенное в баховских сочинениях: оно цельно, возвышенно, глубоко, лишено сентиментальности. Оно - свидетельство подлинной, врожденной музыкальности Баха, равно как и стихийно-глубинной религиозности. Обусловленное последним слияние личного и общинного начал образует резонанс и с возвышенно-духовным содержанием искусства предшествовавшей эпохи. Не ламентозная страстность, а глубокая и мягкая душевность, высокая вдохновенность - вот магистральное русло, по которому развивалась эмоциональность в жизни и творчестве композитора. Для метаисторического контекста его судьбы это окажется особо значимым.

Не приходится удивляться поэтому тому, что баховские партитуры помечены изречениями: "Одному Богу слава", "Иисус. Помоги". "Эти буквы, - пишет А. Швейцер, - были для него исповеданием веры, проходящей через все его творчество. Музыка для него - богослужение. Искусство было для него религией. Поэтому оно не имело ничего общего ни с миром, ни с успехом в мире. Оно было самоцелью. Религия у Баха входит в определение искусства". Это одна из причин глубины и сдержанности и одновременно просветленности его музыкально-эмоциональных проявлений.

Показательный пример: почувствовав приближение смерти, больной Бах продиктовал свое последнее сочинение - хоральную фантазию на мелодию "Когда нас посещают тягчайшие бедствия". Для оглавления же взял первые слова песни "Перед твоим престолом я являюсь". Просветленный характер фантазии, контрастирующий с трагизмом минуты, призван возвысить человеческую душу, увести ее от земных страстей. Он был "величайшим музыкальным поэтом в музыке", - свидетельствует о «романтическом» начале у Баха его первый биограф, историк музыки Иоганн Николаус Форкель.

Таким образом, Бах как художник «накрывает собою» три эпохи, а, по сути, центральную фазу истории музыкального искусства – его зрелость, его «тело». Цементируя собою три естественные стадии развития музыки как самостоятельного вида искусства (рождение-становление – зрелость – трансформация), Бах сообщил им эту целостность благодаря универсализму своей личности, отразившейся в его наследии. Гармония целого наиболее потрясает в его творчестве.

Гармония же вообще определяет феномен музыкального искусства как отражение в чувственной форме Божественной гармонии. Слово "сангита", во многих индийских языках означающее "музыка", буквально переводится как "сведение воедино и выражение всего". Именно музыкой, согласно древним верованиям, был создан мир. Музыкальный же звук – закодированная информация о структуре Вселенной, своего рода алгоритм бытия. Лежащий в основе музыкального звука обертоновый ряд и есть эта первичная матрица. Слияние всех обертонов в один звук, не расчленимый на призвуки в нашем осознанном восприятии, символизирует гармонию как глобальную связь и взаимозависимость вещей в мире, как явление синхронизации вибраций (космический резонанс, гармонию сфер), высшую, Божественную гармонию. Согласие призвуков - прообраз высшего согласия, в котором находятся все компоненты музыкального целого.

Показательно, что отмеченные выше центральные фазы музыкального искусства определяют свои качественные, стадийные границы именно через гармонию:

- рождение гармонии - Барокко
- существование классических форм гармонии - венский классицизм
- и трансформация гармонии в искусстве романтиков, приведшая к ее кризису и смерти.

Музыка Баха, символически соединяющая все этапы, воплощает модель мироустройства, в котором царит гармония. Музыкальная же гармония открывает перед

человеком возможность высшего наслаждения - благодатного переживания целостности бытия.

Под историческую роль подбирается личность. Ею и стал И.С. Бах, человеческие задачи которого совпали с метаисторическими. Искусство Баха воплотило самое ценное, а это значит - одухотворенное, из художественных достижений предшествовавших эпох, и волею судьбы это ценное было законсервировано и сохранено на время «великого перехода» с тем, чтоб в новую эпоху эти «духовные консервы» были вскрыты, когда потребность в них станет актуальной.

Да, в эпоху растерзанных страстей романтиков искусство Баха, обладающее качеством той же природы, но гомеопатически дозированным, станет гармонизатором, утишителем избыточной эмоциональной стихии романтиков, являя образцы глубоко проникновенного, но обузданого духом чувства. Бах – это «духовные консервы», заготовленные в эпоху Барокко и предназначенные для вскрытия в эпоху романтизма. Не удивительно, что в искусстве Баха оказалась законсервированной и сама сакральная сущность музыкального искусства как языка Божественного Духа, зовущего нас подняться к нему, слиться с ним. Гений словно связывает в один узел концы разных эпохальных нитей, соединяя в единство прошлое, настоящее и будущее человечества.

Раскрытое в подобном ракурсе, искусство Баха не может не быть мистичным. Недаром находим в нем тайную жизнь сакральных чисел. «Бах работал, как математик», - писал Швейцер. И это была не просто творческая традиция. Претворение Бахом универсальных числовых закономерностей, кроме осознанного применения, наполнено мистической метаисторической значимостью (впрочем, оставим этот предмет за рамками данной статьи). «Необъяснимое, загадочное явление и музыкальное чудо - Себастьян Бах», - выразил свой пиетет перед композитором «последний романтик» Рихард Вагнер.

Метаисторический ракурс рассмотрения творческого наследия Баха позволяет дополнить определенными нюансами и проблему исполнительской интерпретации его произведений.

Проведем простую аналогию. Возьмем, к примеру, любое, реально существующее дерево. Один, глядя на него, отметит, что оно высокое, у него широкий ствол, четко очерченная крона, яркая листва и проч., т.е. он воспримет его физически-конкретный смысл. Другой слой содержания связан с личной душевной памятью человека: одно дерево может содержать такой слой (под ним, например, произошло первое свидание), а другое -нет. В первом случае дерево вызывает определенные душевные движения, пробуждает волнующие чувства.

Есть еще более высокий, символический смысловой ряд, связанный с эйдетической памятью, памятью человеческого рода как такового. Этот информационный слой заложен в подсознании каждого человека, и он пробуждается по мере расширения его сознания. Дерево тогда может вызвать ассоциацию с «Древом жизни», родовым древом и т.п.

Эта многослойность содержания, может быть обнаружена в любом роде объектов и, разумеется, - в исполнительстве. Раскрывая замысел композитора, исполнитель имеет дело с многослойностью закодированного в нем содержания. Поднимаясь от единичного к общему, исполнитель расширяет смысловой контекст, вскрывает содержательную глубину сочинения. Если в нем, конечно, есть что вскрывать или если исполнитель способен на это (далеко не всякий может эту многослойность увидеть, почувствовать, а тем более передать). Определяется же эта иерархичность смыслов включенностью того или иного феномена в разные контексты: контекст биографический, социально-культурный, национально-исторический, наконец, метаисторический.

Чем больше смысловых рядов вскрывается в том или ином сочинении исполнителем, тем глубже постижение смысла сочинения, тем глубже его

информационная емкость и тем сильнее его воздействие на просвещенного слушателя и по большому счету - на человеческую историю в итоге.

Выход на метаисторический смысловой слой, осуществленный исполнителем, дает вообще уникальную возможность: исполнитель может на метаисторическом уровне вскрыть то, что не осознавалось самим композитором в момент сочинения. Ведь художник, если он настоящий, - лишь инструмент в руках Главного Творца. Исполнитель в данном случае имеет шанс стать тоже таким инструментом и порой - в большей степени, чем сам автор сочинения. В этой прекрасной возможности и заключается смысл постижения творчества не только Баха, но любого художника, в метаисторическом контексте.

Все споры вокруг интерпретации Баха, касающиеся динамики, педали, штриха, аппликатуры и проч. следует свести (и так фактически всегда происходит) к главной проблеме: с какой мерой эмоциональности играть Баха? Действительно, подспудный слой эмоциональности у Баха настолько силен, что нередко прорывается во время концертного выступления студентов-пианистов, еще недостаточно способных себя контролировать и собою управлять.

Конечно, эмоциональность при исполнении любых баховских сочинений не должна носить романтический характер, но ее нельзя и совсем снимать, как это делают некоторые пианисты, превращающие Баха в сухого педанта. Главное заключается в том, что мера проявления эмоциональности у Баха количественно неопределима. Это та тонкая, дивная грань между сердцем и разумом, которая составляет сакральный аспект жизни человека. Она открывается каждому исполнителю в той мере, в какой он сам приближен к Божественному, способен воспринимать его, обладает, по определению В. Медушевского, «религиозным слухом».

Интерпретация Баха – своеобразный исполнительский тест на меру художественной зрелости, а это значит - и личностной, и истинно человеческой зрелости. Хочешь играть "правильно" Баха - расширяй свое сознание, наращивай религиозное чувство, метаисторический масштаб понимания причинности.

Мы незаметно перешли к нравственным категориям, и это закономерно: есть у Баха главный урок, который он преподавал всем. Чтобы понять этот урок, надо перевоплотиться в современников Баха и посмотреть на него их глазами. Что же бы мы увидели? Гения? Никогда!

Мы сказали бы: «это человек, обремененный многочисленным семейством, скромный, радушный хозяин, но в пределах разумного, меркантильно подсчитывающий все нюансы финансовых поворотов в своей жизни; талантливый органист и клавессинист, что-то там сочиняющий... Но ничего особенного, нет, ничего особенного... Как все...

Ну, поскольку уделял внимание семье, сыновья составили ему славу. Правда, «в семье не без урода»: намаялся он с этим Фридеманом (Вильгельм)... Но почил в Бозе, без особых страданий. Что-то там даже успел сочинить перед тем, как дух испустить.. Хороший был человек.»

И все.

Никто, ни один человек, ни сам Бах не могли предположить, что слава его переживет века. Нет при этом сомнения, что он понимал, что движим Божественным Духом. Но, слившись с Божественным, он пребывал в состоянии жертвенного подвига - каждодневного и для него естественного.

Жертва - это не только страдания на кресте. Жертва может осуществиться в любой форме, и Бах не единожды приносил подобные жертвы: и тогда, когда лунными ночами переписывал ноты своих предшественников, и тогда, когда отправлялся пешком в далекое и утомительное путешествие послушать игру знаменитого органиста, и тогда, когда карьеру приносил в угоду образованию своих детей и др.

Эти незаметные вроде бы жертвы незаметного, но великого человека помогают нам осмыслить баховский урок, который мы адресуем в данной статье исполнителю: если ты осенен талантом, не полагай это твоей личной заслугой, а поступай так, как заповедано: приумножай дарованный тебе талант - научением, прилежанием, трудом и служею. Служи тому великому и вечно Прекрасному, что открыл тебе Господь и что благодаря своему таланту ты можешь открыть другим. А слава и поклонение лишь Высшему Творцу подобают!

Такой позицией и жив Бах по сегодняшний день. Залогом важности и неистребимости его миссии есть та баховская «прививка», которую получает каждый обучающийся музыке ребенок. Она дает своеобразный иммунитет против пошлости и банальности окружающей музыкальной атмосферы, которая уже не будет для него заразной, не пристанет, не искорежит сознание, а в будущем эта прививка обернется раскрытием духовного потенциала личности, сохраняемого до поры. Почти как у самого Баха - в виде «духовных консервов»... Эту жизнепорождающую силу Баха прекрасно почувствовал Роберт Шуман, сказавший: «Только из одного источника все могут вечно черпать - этот источник Иоганн Себастьян Бах».

Движение Баха в истории музыки продолжается...

Литература:

1. *Андреев Д. Л.* Роза мира. Метафилософия истории. – М.: Прометей, 1991. – 288 с.
2. *Арановский М.Г.* К изучению музыкальной логики как явления культуры // Методологические проблемы науки и культуры. – Вып.4. Культура и пути ее познания. – Куйбышев.: Куйбыш. гос. ун-т, 1979. – С. 140–150.
3. *Бахтин М.М.* Проблема автора // Вопросы философии. – 1977. – №7. – С. 148–149.
4. *Бергер Л.* Закономерности истории музыки: Парадигма познания эпохи в структуре художественного стиля // Муз. академия. – 1993. – №2. – С. 124–131.
5. *Библер В.С.* На гранях логики культуры: Книга избранных очерков. – М.: Рус. феноменологич. о-во, 1997. – 440 с.
6. *Булгаков С.* Православие // Православие. – М.: ФОЛИО, 2001. – С. 7 – 270.
7. *Бурсов Б.* Личность Достоевского. – Л.: Сов. писатель, 1974. – 671 с.
8. *Высочина Е.И.* Образ художника в общественном сознании как научная проблема // Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения / 1982. – Л.: Наука, 1982. – С. 166–180.
9. *Габай Ю.* Романтический миф о художнике и проблемы психологии музыкального романтизма // Проблемы музыкального романтизма. – Л.: ЛГИТМИК,

1987. – С. 5–30.

10. *Герасимова-Персидская Н.* Авторство как историко-стилевая проблема // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа. – К.: Муз. Україна, 1988. – С. 27–33.

11. *Герасимова-Персидская Н.А.* Историческая обусловленность музыкального восприятия и типология культуры // Музыкальное восприятие как предмет комплексного исследования. – К.: Муз.Україна, 1986. – С. 18–28.

12. *Дж. Бэлан. Я, Рихард Вагнер...* - Бухарест: Изд-во молодежи, б.г. - 282 с.

13. *Корпало Т.І.* Проблема трансцендентности в теории познания. – Автореф. дис. ... канд. філософських наук. – К., 1996. – 28 с.

14. *Лотман Ю.М.* Культура и взрыв. – М.: Гнозис; Изд. группа “Прогресс”, 1992. – 271 с.

15. *Медушевский В.В.* Религиозная природа музыкального слуха // НОМО MUSICUS: Альманах музыкальной психологии '95. – М.: Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 1995. – С. 8 - 16.

16. *Моисеев Н.Н.* Алгоритмы развития. – М.: Наука, 1987.– 304 с.

17. *Москаленко В.Г.* Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) . – К.: КГК, 1994. – 157 с.

18. *Орлов Г.* Древо музыки. – Вашингтон – СПб.: Frager & Co, Сов.композитор, 1992. – 408 с.

19. *Очеретовская Н.* Содержание и форма в музыке. – К.: Муз. Україна, 1984. – 150 с.

20. *Э. Реблинг.* Шуман и современность // Сов. музыка, 1956. - № 8. – С. 60-67.

21. *Цыпин Г.* Музыкант и его работа. – Кн.1: Проблемы психологии творчества. – М.: Сов. композитор, 1988. – 383 с.

22. *Цыпин Г.М.* Невидимое через видимое. – Муз. жизнь. – 1983. – № 4. – С. 15.

23. *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах. – М.: Музыка, 1965. – 725 с.