

УДК 1.78 (09)

А.Н. КОМИСАРЕНКО

**АНТИНОМИИ В МУЗЫКАЛЬНОМ МЫШЛЕНИИ**

**Комисаренко Андрей Николаевич** – кандидат философских наук, доцент кафедры психологии и гуманитарных дисциплин Криворожского института им. П. Калнышевского Межрегиональной академии управления персоналом

Данное исследование касается анализа философской сущности антиномий в музыкальном мышлении. В статье изложены основные принципы и закономерности музыкального мышления, субстратом которого является интонация. Проанализированы структура и типология антиномий в процессах музыкально-теоретического рассуждения.

**Ключевые слова:** феномен музыки, бытие музыки, философия музыки, музыкальное мышление, музыкальные антиномии.

Дане дослідження стосується аналізу філософської сутності антиномій в музичному мисленні. У статті викладено основні принципи і закономірності музичного мислення, субстратом якого є інтонація. Проаналізовані структура та типологія антиномій в процесах музично-теоретичного міркування.

**Ключові слова:** феномен музики, буття музики, філософія музики, музичне мислення, музичні антиномії.

The given research concerns the analysis of the philosophical essence of the antinomies in musical thinking. The article describes the basic principles and laws of the musical thinking. The intonation is a substrate in it. The structure and typology of the antinomies in the processes of the musical - theoretical reasoning are analyzed.

**Key words:** phenomenon of music, being of music, philosophy of music, musical thinking, musical antinomies.

© А.Н. Комисаренко, 2012

**Постановка проблемы.** Музыкальное мышление является малоисследованной областью современной философии. Проблематика и философская сущность музыкальных мыслительных процессов находится в точке пересечения нескольких фундаментальных дисциплин: философии, этики, эстетики, музыковедения, истории музыкального искусства, акустической физики и, наконец, филологии (языкознание, семиотика, синтаксис). Сам по себе процесс музыкального мышления традиционно трактовался музыковедческой терминологией и оставался в стороне для философской критики. Философская сущность, понятийно-категориальный аппарат, структура, функции, закономерности и антиномии данного предмета остаются до конца полностью не раскрытыми.

Следовательно, актуальность подобного исследования связана с философско-критическим анализом онтологической и гносеологической сущности музыкального мышления. Естественно, мышление музыкальными звуками, музыкальными образами, формами, имеет свою логику, диалектику и структуру. Попытка пусть не полностью, но хотя бы максимально частично решить философскую проблематику музыкального мышления и его антиномий может стать результативным для ряда последующих исследований в данной области.

Предметом данной работы есть онтологические основы и логика музыкального мышления. Объектом выступают антиномии, которые возникают в музыкальных мыслительных процессах.

Основные задачи, которые будут развешиваться, касаются следующих аспектов: 1) определение философской сущности музыкального мышления, как проявления художественно-творческой деятельности человека;

2) описание структуры антиномий и их разновидностей в логике музыкальных мыслительных процессов.

**Цель исследования.** Выявление субстрата музыкального мышления, логики мыслительных процессов в музыке и описание основных черт и характеристик антиномий, которые возникают в этих процессах.

**Анализ последних исследований и публикаций.** Сама по себе проблема музыкального мышления была предметом для исследования в трудах многих ученых. Расплывчатость и структурная размытость данного объекта вызвала порой диаметрально противоположные точки зрения. А. Ф. Лосев продолжает идеи Пифагора и Плотина и утверждает, что онтологическая природа музыки заложена в логике числа и в вычислениях чисел [12, с. 281]. Б. Л. Яворский в основе музыкального мышления видел проблему ладового ритма, логика которого заключена в переходе гармонического диссонанса в консонанс, называемый «теория слухового тяготения» или «теория музыкального мышления» [15, с. 291, 666]. Е. В. Герцман за ядро музыкального мышления принимает функциональное положение и роль звуков в ладовой системе и в целом контексте конкретного произведения [7, с. 4 – 7]. Ж. Ж. Руссо считал, что сущность музыкального мышления близка к функции интонации речи, музыка вышла из языка (а точнее, из поэзии с ее четким ритмом) [17, с. 256]. Музыкальный теоретик В. В. Медушевский интерпретирует музыкальное мышление как интонационное моделирование и переживание эмоций посредством музыкальных знаков [13, с. 10 – 15]. В. П. Бобровский считал, что музыкальным мышлением является логическая операция над

интонациями [2, с. 13]. Отечественные украинские исследователи, в частности В. Г. Москаленко, считают: музыкальное мышление – это операция интонационными моделями, как проявление творческого акта [14, с. 51].

**Изложение основного материала исследования.** Из всех перечисленных точек зрения наиболее близкими к философии и к эстетике являются последние – логико-интонационная операция. Данное понятие дает внешний каркас для понимания общих начал музыкального мышления. Остальные точки зрения либо уходят в сферу музыкальной теории, либо анализируют психологические эмоции, переживания и чувства – последние есть суть только продукты сознания и восприятия музыкального образа.

Ядром всей музыкальной системы есть интонация, как «звуковое воплощение музыкальной мысли», или «музыкально и акустически правильное воспроизведение высоты и характеров звуков (созвучий)» [15, с. 214].

«Первичное музыкальное обобщение речевых интонаций происходит в народных мелодиях, которые создавались и шлифовались сотнями лет. Интонации человеческой речи, лежащие в основе музыкального образа, всегда эмоционально насыщены, сотканы из человеческих чувств. Это то и накладывает печать на особенности музыки, которая говорит с людьми на «непосредственном языке души», волнует человека, вызывает у него бесконечное многообразие эмоций и их оттенков. Музыка включает в себя звукоподражание, есть в ней и изобразительные моменты, но не они определяют ее специфику» [3, с. 298]. Интонация является зерном всей математико-теоретической структуры феномена музыки, ибо находится на грани между эмпирическим подражанием звукам природы и логико-числовым воплощением данного подражания.

Следовательно, музыкальная композиция есть операция интонациями. Сам процесс музыкального мышления представляет собой не пустое передвижение звуков, а сложный механизм творческой деятельности, направленный на установление логики ритмического и звуковысотного преобразования интонационного образа. Музыкальное мышление способно оперировать интонационными мыслеформами также, как и чистый разум оперирует логическими структурами. В этом случае интонационная модель выступает носителем музыкального эйдоса, априорной идеи, идеального образа. Музыкальная интонация – онтологический субстрат самого музыкального мышления. И в то же время в этом процессе проявляется субъективная индивидуальность как композитора-творца, так и воспринимающего слушателя.

Ритм, высота звука, звукоряд и лад – методологический инструментальный музыкального мышления, позволяющие строить интонационные модели предметов и явлений объективной действительности. Далее появляются более сложные структуры – гармония, полифония, музыкальная форма, додекафония, но все они берут свое начало из ритма, высоты тона и звукоряда.

Сам процесс музыкального мышления начинается на пересечении объективного и субъективного. Объективно существует внешний звук – раздражитель наших слуховых ощущений и, субъективно, возникает реакция на данный звук.

Музыкальная теория становится высшим проявлением музыкального мышления. Звук в ней становится не пассивно воспринимаемым колебанием, а активно преобразованным материалом – художественным звуком.

Таким образом, в процессах музыкального мышления мы имеем дело с логикой художественного синтеза. Феномен музыки делает математические операции числами наглядными и чувственно ощутимыми фигурами. Музыкальная эстетика в этом случае становится своеобразными воротами, через которые идеальное переходит в материальное, а логическое в эмпирическое. Также и наоборот: материальное – в идеальное, эмпирическое в логическое.

В этом переходе – от чувственно-эмпирического восприятия к рационально конструируемому музыкальному образу и его последующему опредмечиванию и распредмечиванию, – музыкальное мышление сталкивается с противоречиями, которые могут быть выражены антиномичными суждениями. Проблема таких противоречий между данными наблюдения и их логическим анализом берет свое начало с апорий Зенона, описанных Аристотелем в «Физике» (Книга шестая) [1, с. 199 – 200]. Аристотель подчеркивал, что противоречие есть универсальный принцип бытия, ибо вещь не может одновременно быть и не быть. Проблема антиномий уделили внимание Плутарх, Секст Эмпирик Аврелий Августин и др. Особое значение философское осмысление антиномий приобретает у И. Канта в «Критике чистого разума» (1781), и в «Критике способности суждения» (1789-1790). В философии музыки проблема антиномий также существует и возникает она из-за противоречия между звуковыми чувственными данными и их логико-теоретическим анализом в теории музыки.

Исходными категориями осмысленной музыкальной интонации выступают ритм и высота звука. Тогда как целостная музыкальная форма есть становлением художественного образа во времени и в пространстве. Но в момент непосредственного исполнения или восприятия музыкального произведения – интонация, как изначальное ядро всей музыкальной системы, оказывается на стыке двух контрастных сфер – чувственной и логической. На стыке, границе «здесь» и «сейчас» возникают антиномии музыкального мышления.

Музыкальная интонация, для того, чтобы быть действительно художественной, эстетической, а не пустым набором звуков, должна соответствовать исходным категориям, исходя из которых, само по себе интонирование и подражание звукам природы порождает музыку. Таких исходных категорий четыре: 1) звучание, позволяющее услышать звук; 2) значение, позволяющее осмыслить образное наполнение звука; 3) структурная целостность, позволяющая понять все музыкальное произведение от начала и до конца; 4) движение и изменение – по-

звляющее воспринимать интонационный образ в процессе его постепенного становления и развития, в рамках звучания всего произведения.

Эти исходные категории лежат в основе четырех антиномий музыкально-теоретического рассуждения.

Первая категория – звучание – приводит к элементарному парадоксу:

ТЕЗИС – Музыка есть звучание.

АНТИТЕЗИС – Не все, что звучит, есть музыка.

Естественно, мы не можем услышать музыкального произведения, например, в грохоте грома или в скрипах дверей. Хотя это есть повседневные звуки, не имеющие художественной ценности, но, тем не менее, польский композитор К. Пендереций (произведение «Флуоресценции») ввел в большой симфонический оркестр необычайное звучание: «пиление дерева пилой, стук пишущей машинки, шлифовка стекла напильником, вой сирены» [18, с. 587].

Р. Вагнер в некоторые из своих опер вводит наковальни. Данная антиномия близка к антиномии Б. Рассела «парадокс классов» – сам элемент звучания берется одновременно и как физическое явление, и как логико-интонационное.

Человечество изобрело искусственный метод создания неприродных, идеальных звуков с чистым, четко зафиксированным тоном. Естественный звук в процессе эстетико-рационального преобразования, породил звук художественный. Согласно гегелевской эстетике, прекрасное в природе есть «чувственно осмысленное (sinnvolle) созерцание» [6, с. 132] форм.

Скрипки в природе не существуют, хотя они и изготавливаются из природных материалов согласно природным законам «золотого сечения» и особенностям технической акустики. В музыке мы имеем дело не просто со звучанием, а с фактом идеального звучания чувственно осмысленной интонации.

Вторая категория – значение – касается интерпретации и трактовки музыкального образа. Противоречие тут заложено в аспекте выражения конкретной мысли, ибо текст музыкальный и текст языковой находятся на противоположных полюсах понятийного дискурса.

ТЕЗИС – Что не может выразить язык, то способна выразить музыка.

АНТИТЕЗИС – Что выражается в музыке, не всегда можно выразить в языке.

Музыку можно рассматривать как некую совокупность мега-текстов, которые необходимо правильно интерпретировать, понимать и оформлять по требованиям музыкального синтаксиса. Музыкальный мега-текст – понятие, под которым подразумевается универсальность музыкального высказывания, сущность которого заключается не в понятийно-логической сфере (как в языке), а в логико-ассоциативной, когда основной смыслодержательницей единицей информации выступают: а) интонация, б) образ, в) ассоциация. Для музыкального мега-текста не существует «языковых барьеров», что в корне и отличает феномен музыки от феномена языка.

Онтологические аспекты речи и музыки лежат на противоположных полюсах. Эта противоположность относится к логико-дискурсивным особенностям данных феноменов.

Если язык обращается к логико-понятийному дискурсу и в основе речи лежит слово, как определенное понятие и конкретное обозначение (символ), то музыка скорее относится к сфере логико-ассоциативному дискурсу, в котором интонационная модель может только обладать чувственным понятием и иметь какое-либо значение только через ассоциации. Язык более логичен и рационален, а музыка более чувственно – эмоциональна и эмпирична.

Музыка выражает не подтекст словесно-понятийных построений, а сама по себе есть именно мега-текстом, отдельным универсальным языком. С точки зрения философии, психологии, феномен музыки в своем мега-текстовом выражении способен воплощать коллективное бессознательное. Ведь если семиотика и синтаксическая логика речи неминуемо ставят языковые барьеры между тем, кто знает и понимает, и тем, кто не знает и не понимает конкретный язык, то феномен музыки наоборот – ломает все условности понятийного содержания.

Универсальность музыкального мега-текста в его интернациональности: не зная немецкого языка, мы легко понимаем и субъективно переживаем музыкальные произведения И. С. Баха, которые были написаны в XVIII ст. Люди могут по-разному говорить, но переживать крайние спектры эмоций, от радости до горя, на ассоциативном уровне, они будут приблизительно одинаково, подчиняясь стандартам коллективного бессознательного [16, с. 166-167].

Если феномен музыки – это логика чувств, эмоций и переживаний, которые действуют, изменяются и переходят друг в друга, то феномен языка – логико-понятийный, «загоняющий» сознание в рамки языкового барьера. И если для восприятия произведений И. С. Баха немецкий язык не обязателен, то для понимания трудов И. Канта в оригинале – знание немецкого просто необходимо. Все люди плачут, смеются, воспроизводят себе подобных одинаково, но логико-речевое восприятие мира и его субъективное переживание отличаются. К примеру, слово «больница» (рус.) – акцентирует понятие боль; слово «лікар» (укр.) – врача – спасителя от боли; а слово hospital (англ.) – имеет окраску военного лечебного заведения.

Музыкальная интонация только имитирует интонацию языка. Музыка только модельно конструирует речевые интонации (движение вверх – это вопрос, движение вниз – это ответ). Музыка отбрасывает понятийную сферу языка, оставляя интонацию как внешнюю форму или «заготовку», и всеми доступными средствами (тембр, ритм, частота, высота, гармония) наполняет полученный логический контур языка эмоционально-чувственным переживанием, образным осмыслением, ассоциативным пониманием. Универсальный язык музыки – есть выражение непрерывного потока чувств, действий, пережи-

ваний, образов в их логико-ассоциативном воплощении и становлении. Таким образом, в языке мы можем мысль произнести, как констатацию факта, тогда как в процессе музыкального мышления эту же мысль мы можем логико-эмоционально выразить в интонации, придав ей эмпирико-ассоциативное воплощение. Музыкальная интонационная модель противостоит языковому понятию, и в то же время связана с ним ассоциативно. Заметим, что музыкальное мышление только тогда возможно, когда интонация есть осмысленной, а не хаотичным набором звуков.

Музыкальный мега-текст позволяет эмоционально прочувствовать логику языкового текста. А. Ф. Лосев, например, анализируя творчество Р. Вагнера, сделал любопытный вывод относительно взаимосвязи музыки и языка. Он интерпретирует вагнеровское Кольцо Власти не просто общественно-политически, а преимущественно космологически. Другими словами, Р. Вагнер в символе Кольца хотел «выразить то, что в прозаическом слове невыразимо» [11, с. 286]. Музыка, как универсальный язык, представляет собой коммуникацию эмоциями, в которых логика информационного процесса заложена не в понятиях, а в средствах интонационной выразительности (гармония, аранжировка, экспрессия и т.д.).

Музыкальная интонация имитирует и подражает только внешней логике языка, но значительно и эмоционально расширяет его семантический контекст.

Третья исходная категория – структурная целостность – следует из предыдущей. Приведем в связи с этим важное замечание И. Канта «Мыслить предметы можно различно – чисто или эмпирически» [8, с. 157]. Композитор, разворачивая свои музыкальные образы во времени, создает, творит, конструирует из них целостную структуру всего произведения. Здесь снова пересекаются и исключают друг друга как контрастности: чувственное и логическое, логика и чувства, эмоции.

**ТЕЗИС** – Музыка создается по заранее выработанным практикой логическим законам теории и гармонии.

**АНТИТЕЗИС** – Музыка берет свое начало из эмоций, хаотичных чувств и непредсказуемых переживаний.

В этой связи уместно вспомнить двух композиторов – В. А. Моцарта и Р. Вагнера, ибо от них берут свое начало два вида музыкальной композиции: «Моцартовский тип творчества» и «Вагнеровский тип творчества» [5, с. 5]. В. А. Моцарт в силу своей гениальной одаренности создавал шедевры на интуитивном уровне, для него логика – только вторичный инструмент для окончательной «шлифовки» полученного интонационного материала.

Р. Вагнер наоборот создавал музыку более рационально, мучительно подбирая каждый лейтмотив к опере. Для Р. Вагнера – эмоциональность уже не доминанта, а яркий эффект. Можно даже провести параллель с историей философии: Моцарт – ближе к эмпирику Ф. Бэкону, а Р. Вагнер – к рационалисту Р. Декарту, несмотря на приверженность вагнерианства к дионисийскому началу

в искусстве. Это не говорит о том, что музыка В. А. Моцарта более живая и естественная, а оперы Р. Вагнера «сухие» и конструктивные. Р. Вагнер всегда отталкивался от природной интонации. «В центре II акта — знаменитая сцена «Шелест леса», где характеристика Зигфрида растворяется в красочной картине природы. Тонкими оркестровыми приемами создает Вагнер впечатление шепчущегося под солнцем леса, полного таинственных голосов; вот поет вещая птичка – ее мелодию композитор подслушал и записал однажды в солнечный весенний день во время прогулки» [10, с. 66]. Р. Вагнер логически «обрабатывал» живые интонации, согласно требованиям композиции. В. А. Моцарт «регушировал» рациональные требования и «растворял» логику в бессознательном потоке эмоциональных мелодий.

Данная антиномия возвращает нас к «Критике способности суждения» И. Канта, который сформулировал данное противоречие следующим образом: «Положение: всякое возникновение материальных вещей возможно только по механическим законам.

Противоположное положение: некоторые порождения их невозможны по одним лишь механическим законам.

В этом последнем качестве, как объективные принципы для определяющей способности суждения, они противоречили бы друг другу, стало быть, одно из обоих положений по необходимости было бы ложным; но тогда это было бы не антиномией способности суждения, а противоречием в законодательстве разума. Разум, однако, не может доказать ни то, ни другое основоположение, так как у нас не может быть априорного определяющего принципа относительно возможности вещей только по эмпирическим законам природы» [9, с. 413].

Совершенно удивительным есть «Бетховенский тип творчества». В конце жизни глухой Л. Бетховен писал музыку исключительно по звуковой памяти. Но необходимо указать тот факт, что, не имея эмпирического ощущения звуков, Л. Бетховен также мог опираться и на готовые логико-алгоритмические конструкции музыкальной теории и композиции. Он с успехом компенсировал недостаток слуховых ощущений не только памятью, но и тем материалом, который был в его распоряжении после логико-рационального осмысления количественных (ритм, высота звука) и качественных (созвучия, аккорды, гармония, полифония) характеристик музыкального звука.

Скорее всего, структурная цельность феномена музыки заключается в гилетической логике (по А. Ф. Лосеву). Наши ощущения и восприятия звуковых колебаний укладываются в целостную систему контрастных переживаний – приятно или раздражительно. Сочетания звуков, вызывающие напряжение, нам неприятны, а благозвучные соединения – рождают у нас ощущение прекрасного. Используя приятное и неприятное в разных пропорциях, усиливая или ослабляя их воздействие различными композиторскими техниками, можно выстраивать различные эмпирико-логические фигуры интонационных переживаний. Такой метод «жонглирования» эмпирическими ощущения-

ми в музыкальном искусстве еще И. Кант называл «игрой ощущений» [9, с. 343]. Игра ощущениями объединяет в равных пропорциях как логическое, так и эмоциональное начало в музыке. В этом и заключается структурная целостность феномена музыки и всех разновидностей музыкальных форм – от элементарной двухчастной до симфонии или оперы.

Четвертая исходная категория – движение и изменение характеризуют диалектику музыкального образа. Выше уже говорилось, что музыка есть искусство временное и поэтому – изменение во времени неотъемлемая сторона музыкального произведения. В движении проявляется разнообразие художественного замысла и богатство фантазии композитора, с одной стороны, и пестрая палитра эмоциональных ощущений слушателя – с другой. Категории движения и изменения следуют из предыдущей исходной категории структурной целостности. Ведь источником музыкального движения есть идея, выраженная в определенных сочетаниях диссонанса (неприятное, неестественное звучание) и консонанса (приятное благозвучие). Однако с точки зрения логики здесь возникает противоречие между согласованностью (гармония) и разногласием (диссонанс):

**ТЕЗИС** – Диссонанс менее приятен, чем консонанс, ибо несет неестественное напряжение. Он должен перейти в благозвучие.

**АНТИТЕЗИС** – Диссонанс определяет движение гармонии и есть изначальным источником движения. Он – необходимый элемент музыкальной гармонии. Можно создать музыкальное произведение одних только диссонансов (додекафония) или из консонансов (Григорианские хоралы). И то, и то будут крайностями в теоретическом плане и слишком неестественным с точки зрения восприятия. Диссонанс – источник движения, а консонанс – его «тормоз», если диссонанс усиливает неустойчивость, подчеркивает кульминацию и «разрушает» тональное единство, то консонанс – наоборот, восстанавливает «нарушенный дисбаланс», есть более устойчивым. Консонанс как бы «снимает» диссонансное алогическое сочетание тонов и восстанавливает нарушенную тональную целостность. Диссонанс и консонанс, таким образом, диалектически взаимосвязанные противоположности, переходящие друг в друга. «Сколько бы ни толковали об этих понятиях (консонансе и диссонансе, - А.К.), разрешить их на почве физико-физиолого-психолого-исторической нет никакой возможности. Говорят об «единстве» звуков, о «слиянии», об «ассоциации» и т. д. Все это – вздор. Диссонанс – также некое единство, также некое слияние, также некая ассоциация. Исторически эта проблема

также неразрешима, потому что в разные времена разные сочетания переживались как консонансирующие. Единственное средство понять эти факты музыкальной формы – диалектика. Опять-таки давая точнейшую формулу, я сказал бы так» [12, с. 354].

Следовательно, музыкальное произведение есть действенный процесс во времени. В наиболее законченных и глубоких произведениях, этот процесс вытекает из диссонансно – консонансной диалектики. Основная линия такого действенного процесса – это развитие и изменение сложных динамических взаимозамен диссонанса консонансом и, наоборот, о чем и свидетельствует характеристика, данная А. Ф. Лосевым. Подобную мысль о слитности, взаимосвязи, взаимодополнительности гармонии цвета и звука отстаивал Г. В. Ф. Гегель в «Эстетике» [6, с. 141].

Диссонанс имеет внутреннее, физическое единство тонов при внешнем их напряжении, а консонанс, наоборот – внешне благозвучен, но внутренне противоречит самому потоку движения, ибо останавливает его и делает музыкальный образ статичным. Диссонанс и консонанс влияют на цельность и завершенность интонации.

**Выводы.** Итак, можно подвести итоги и сделать конечные выводы относительно сущности музыкального мышления и антиномий в его процессах: 1) музыкальная композиция представляет собой определенную операцию над интонациями, а сам процесс музыкального мышления – это не просто передвижение звуков, а сложный механизм творческой деятельности, направленный на установление логики ритмического и звуковысотного преобразования интонационного образа. Музыкальное мышление оперирует интонационными мыслеформами так же, как и чистый разум оперирует логическими структурами. Из этого следует, что онтологическим субстратом музыкального мышления является интонация. 2) при переходе – от чувственно-эмпирического восприятия к рационально конструируемому музыкальному образу и его последующему опредмечиванию и распредмечиванию – музыкальное мышление сталкивается с противоречиями, которые могут быть выражены антиномичными суждениями. В основе антиномий музыкально-теоретического рассуждения лежат четыре исходные категории: звучание, значение, структурная целостность, движение и изменение. Следовательно, в процессах музыкального мышления можно тоже выделить четыре антиномии. Проблема таких антиномий возникает на границе между эмпирическими данными и их логическим анализом.

## СПИСОК ЛІТЕРАТУРЫ:

1. Аристотель. Сочинения в четырех томах / Аристотель ; [под ред. В. Ф. Асмуса]. – Т. 3. – М. : Мысль, 1976. – 613 с. – (Серия «Философское наследие»).
2. Бобровский В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления : Очерки : В 2-х вып. / Виктор Петрович Бобровский. – М. : Музыка, 1989. – Вып. 1. – 268 с.
3. Боров Ю. Б. Эстетика / Юрий Борисович Боров. – М. : Политиздат, 1988. – 496 с.
4. Вагнер Р. Избранные работы / Рихард Вагнер ; [пер. с нем.] ; [сост. и коммент. И. А. Барсова и С. А. Оперова] ; [вступит. статья А. Ф. Лосева]. – М. : Искусство, 1978. – 695 с.
5. Вагнер Р. Моя жизнь / Рихард Вагнер; [пер. с нем. Ефрона Г. А., Невежиной В. М., Острогорской А. Я.]. – М. : Эксмо; СПб. : Изд-во Terra Fantastica, 2003. – 864 с.
6. Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике. Книга первая / Георг Вильгельм Фридрих Гегель ; [пер. с нем.] ; [ред. Л. Кузьмин]. – М. : Гос. социально-экономическое изд-во, 1938. – 472 с.
7. Герцман Е. В. Античное музыкальное мышление / Евгений Владимирович Герцман. – Л. : Музыка, 1986. – 224 с.
8. Кант И. Сочинения в шести томах / Иммануил Кант ; [пер. ] ; [под общ. ред. В. Ф. Асмуса, А. В. Гулыги, Т. И. Ойзермана]. – Т. 3. – М. : Мысль, 1964. – 799 с.
9. Кант И. Сочинения в шести томах / Иммануил Кант ; [пер. ] ; [под общ. ред. В. Ф. Асмуса, А. В. Гулыги, Т. И. Ойзермана]. – Т. 5. – М. : Мысль, 1966. – 562 с.
10. Кенигсберг А. К. Рихард Вагнер / Алла Константиновна Кенигсберг ; [ред. Голубовский И. В.]. – Л. : Музыка, 1963. – 128 с.
11. Лосев А. Ф. Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера / Алексей Федорович Лосев // Философия. Мифология. Культура. – М. : Политиздат, 1991. – С. 275–314.
12. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики / Алексей Федорович Лосев // Из ранних произведений. – М. : Правда, 1990. – С. 193–390.
13. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / Владимир Владимирович Медушевский. – М. : Музыка, 1976. – 254 с.
14. Москаленко В. Г. До визначення поняття «музичне мислення» / Віктор Григорович Москаленко // Музична україністика в контексті світової культури : [науково-методичний зб.]. – К. : Нац. музична академія ім. П. І. Чайковського, 1998. – Вип. 28. – С. 48–54.
15. Музыкальный энциклопедический словарь / [гл. ред.: Г. В. Келдыш]. – М. : Сов. энциклопедия, 1990. – 672с.
16. Петрушин В. И. Музыкальная психология / В. И. Петрушин. – М. : Академический Проект Трикста, 2008. – 400 с. – (Серия «Gaudeamus»).
17. Руссо Ж.-Ж. Избранные сочинения (в 3-х томах) / Жан-Жак Руссо ; [пер. с франц.] ; [ред. Хуцишвили Н.]. – Т 1. -- М.: Гос. изд-во худож. лит., 1961. – 852 с.
18. Сто великих композиторов / [автор-составитель Д. К. Самин]. – М. : Вече, 2001. – 624 с.