

УДК 78

Знаково-символическая природа музыки: онтологический аспект**Ильницкая Виктория Викторовна**

Аспирант,
Дальневосточный федеральный университет,
690091, Российская Федерация, Владивосток, ул. Суханова, 8;
e-mail: il.vika@mail.ru

Аннотация

В статье представлено теоретическое обоснование роли символа в создании музыкального образа, философское осмысление генезиса триединства «знак – символ – образ» как первоэлемента искусства, формирующего музыкальную картину мира – «дом бытия» (М. Хайдеггер). На музыкальном материале анализируется постулат об изменяющейся природе символа, об особенностях его восприятия и осмысления, о воздействии символов при помощи ассоциативного ряда на личностно-эмоциональную сферу субъекта, позволяющих понимать его содержание. Доказывается, что музыкальные образы не только социально детерминированы, но и сами способны влиять на формирование мировоззрения общества, т.к. шедевры мировой музыкальной культуры способны создавать для себя общество, их воспринимающее. Опираясь на учение В.Н. Холоповой о «теории музыкального содержания» рассматриваются вопросы выявления сущности музыки в определенный период и в определенной музыкальной парадигме на основе сопоставления эмоционально-изобразительно-символической природы музыкального содержания с семиотической системой Ч. Пирса «икона – индекс – символ». Особое внимание уделяется анализу символа-мотива *Dies Irae* с точки зрения двойной культурогенной детерминации: на уровне «ядра», и на уровне процесса развития, т.е. в композиционно-драматургических закономерностях музыкальных эпох Возрождения, барокко и классицизма. На примере произведений Ф. Николаса, И.С. Баха, В.А. Моцарта и других композиторов раскрывается «культурогенная емкость» «общепризнанного образа смерти» секвенции *Dies Irae*, расширенной композиторами до отношений «символ – образ – время».

Для цитирования в научных исследованиях

Ильницкая В.В. Знаково-символическая природа музыки: онтологический аспект // Культура и цивилизация. 2019. Том 9. № 2А. С. 170-177.

Ключевые слова

Символ, образ, *Dies Irae*, культурогенная емкость, музыка.

Введение

Происходящие в современном мире процессы глобализации диктуют насущную необходимость осмысления места человека «в глобальной системе социальных координат», нового понимания философии бытия. Произошедшие в XX в. перемены в экзистенциалистской, герменевтической, постмодернистской мысли привели к «поэтизации всей онтологии, окрасившейся в цвета искусства» [Авдеев, 1982, 3]. То, что раньше являлось предметом анализа эстетики, сегодня стало объектом изучения онтологии, что соответствует тенденции анализа бытия культуры вообще. Философия музыки за более чем столетнюю историю своего существования оказалась перед дилеммой осуществления системного анализа роли музыки в современном пространстве культуры, поиске новых дефиниций, новой картины мира, осмысления иной логики трансформации художественно-эстетических парадигм, которые определяют новые ракурсы духовных исканий субъекта художественно-творческой деятельности. Необходимо подчеркнуть, что, с одной стороны, онтологический статус музыки, синтез философского и музыкально-художественного начал не вызывает сомнения, с другой, специфика музыки зачастую не позволяет применять к ней методологические принципы изучения, действующие в других видах искусства. Выбор методов исследования, определение позиций исследователя по отношению к другим дисциплинам смежными с музыкой, рассмотрение триединства «знак – символ – образ» как ядра или первоэлемента искусства, в плане философского, в частности онтологического, анализа являются сейчас крайне актуальными. Именно данное триединство способствует интеграции внешнего и внутреннего мира человека, формируя музыкальную картину мира – «дом бытия», заставляя человека «слушать самого себя» (М. Хайдеггер).

Основная часть

В процессе интерпретации семантического значения данной триады происходит расшифровка ее кодовой системы – совмещение обозначающего с обозначаемым, приводящим к пониманию смысла музыки, ее философского начала. Достаточно вспомнить секундовую интонацию вдоха, восходящие интонации призыва, «мотив судьбы», «золотой ход валторн» у И.С. Баха, Л. ван Бетховена, А. Скрябина, Н.А. Рахманинова и др. Причем история музыки содержит множество примеров интуитивной приверженности композиторов к определенным звукокомплексам, ритмоформулам. Так, знаменитую секвенцию «Dies Irae», и ее заключительный мелодический оборот, символизирующий восхождение душ людей к Божественному трону, можем встретить в произведениях композиторов XVI-XXI вв. – Г. Берлиоза в «Фантастической симфонии», Ф. Листа в «Пляске смерти», П.И. Чайковского в симфонии «Манфред», в произведениях С.В. Рахманинова, Д.Д. Шостаковича и др. в качестве «общепризнанного» образа смерти.

Иногда образ *Dies Irae* присутствует только в одной части произведения, например, в «Реквиеме» В.А. Моцарта, в других – является лейтмотивом основного идейного и интонационного содержания, к примеру, в «Реквиеме» Дж. Верди, «Песни и пляски смерти» М.П. Мусоргского, «Остров мертвых» С.В. Рахманинова и др. В ряде случаев реквиемов *Dies Irae* вместе с *Tuba mirum* привносит в музыку черты картинности, декоративности и создает образ стихийно разбушевавшейся грозной силы («Реквиемы» В.А. Моцарта, Дж. Верди).

Взяв за основу учение В.Н. Холоповой о «теории музыкального содержания», можно проследить влияние символической природы «звукокомплекса» *Dies Irae* на тенденции формирования музыкального образа сквозь призму эпох [Холопова, 2001]. Данная теория предполагает возможность более глубокого анализа и понимания выразительно-смысловой сущности музыки. При этом В.Н. Холопова считает устаревшей и уже не эффективной философскую диаду «форма – содержание», подчеркивая, что содержание в музыке представляет собой монокатегорию, которая усматривается во всех средствах музыки, включая и композиционные – лад, интервал, мелодику, ритм, тембр и т.д.

Проводя аналогию эмоциональной, изобразительной и символической природы музыкального содержания с признанной семиотической триадой знаков Ч. Пирса «икона – индекс – символ», В.Н. Холопова подчеркивает, что соотношение данных сторон музыкального содержания удивительно неодинаковое в различные периоды европейской и мировой истории академической музыки.

Таким образом, учение о «теории музыкального содержания» – действенный способ для выявления сущности музыки в определенный период или в определенной музыкальной парадигме.

Именно эмоционально-изобразительно-символическая специфика данного учения способна раскрыть роль музыки в сакрализации и ритуализации смерти, ее эстетизации. Подчеркнем, что вся история музыки содержит постулат о том, что музыкальное произведение любой эпохи содержит концепцию если и не победы над смертью, то идею возможности такой победы, торжества радости бытия. Набор выразительных средств, используемых композиторами разных эпох для создания образа смерти, чрезвычайно разнообразен: начиная от музыкально-риторических фигур *circulatio* (вечность) и *aposiopesis* (безвременье, исчезновение, смерть), продолжая размышлениями на тему бренности (*vanitas*), движения и путешествия, определившими выбор ведущих риторических фигур, особенно в значении круга – *fuga* (бег), канонов выражения любви и скорби – *lamento* и др.

Интерес вызывает интерпретация образа смерти у Р. Вагнера, которому основная драматическая мелодическая интонация вступления оперы «Золото Рейна» открылась во сне в виде погружения в быстро текущую воду, журчание которой композитор подсознательно обозначил аккордом *Es dur*, окруженного убыстряющимися мелодическими конфигурациями, приведшими к полному забвению [Гофман, 1990, 56]. В «Фантазии на одну ноту» Г. Перселл с остроумием эпохи барокко, противопоставлял оstinatное «до» в теноре с изысканными контрапунктами в остальных голосах. В. Орлов в своем романе «Альтист Данилов» описал попытку зафиксировать музыкальное бытие, придать ему состояние покоя с помощью нового музыкального направления – «тишизма», призванное «оживить» музыку, избавить ее от устаревших форм, предоставить слушателю возможность самостоятельного сочинения музыки, наблюдая за ее исполнением в полной тишине.

Причем смерть героя романа, который не достиг совершенства в исполнении «звучащей» музыки и не нашедшего ответы в тишизме, является закономерным событием, вызывая тем самым ассоциации со смертью самой музыки, которая, не став становлением, не становится и бытием.

Примеры использования символической темы *Dies Irae* мы можем наблюдать уже в музыкальной культуре эпохи Возрождения, в частности в немецком протестантском хорале XVI в. Расширив рамки богослужебной практики, хоралы образовали своеобразный «словарь символов», ставший впоследствии основой множества музыкальных произведений. По

справедливому утверждению Г.Н. Домбраускене, тексты хоралов «образуют пространственно-временной музыкальный феномен – метатекст протестантского хорала, представляющий собой пространство памяти, в котором главенствует идея гимна как аксиологический элемент культуры. В семиотическом континууме постигается его культурно-информационное послание» [Домбраускене, 2013, 44].

Творчество Ф. Николаи является примером преемственности гимнических традиций реформаторского периода, перу которого принадлежат два хорала «Wie schön leuchtet der Morgenstern» («Как прекрасно светит утренняя звезда») и «Wachet auf, ruft uns die Stimme» («Проснись, призывает нас голос»). Период создания этих произведений совпал с драматическими событиями крестьянских восстаний, а также эпидемией чумы, натолкнувшие композитора на размышления о вечности, смысле жизни, бренности существования, о конце света. Главным мелодическим оборотом хоралов служит «светоносный символ» «die Lampen» («факел») – символ источника света, мелодическая основа которого сопоставима с мелодическими оборотами секвенции *Dies Irae*.

Н.В. Даньшина, связывая идею гимнов с образами света пишет, «гимн, помещенный во фрейм музыкально-риторической фигуры, построенной на звуках тонического трезвучия и обыгрывании V и VI ступеней мелодии, продолжает функционировать в пространстве музыкальной культуры в качестве символа «Божественного сияния» [Даньшина, 2013, 46]. В свою очередь отметим, что данная символическая фигура не раз была заимствована композиторами, в результате чего образовывалось новое метатекстуальное пространство, охватывающее несколько веков. Например, мелодические обороты гимна «Wie schön leuchtet der Morgenstern» заимствовали Д. Букстехуде для одноименной хоральной фантазии; Г. Лейдинг, М. Регер для одноименных органнх фантазий, Э. Пепинг – в партите, Р. Швейцер – в медитативной работе для органа и др. Даже И. С. Бах использовал символ «Божественного сияния» в своих хоральных прелюдиях (BWV 436, BWV 436 и др).

Таким образом получаем, что музыкальные произведения, вобравшие в себя символику средневековья, позволяют понять логику интертекстуальных взаимодействий с участием хоральной лексики, раскрыть аксиосферу метатекстуальной системы, в которой гимн является музыкально-семиотическим ядром, а его символика выступает инструментом трансляции смысла и значения.

Если философия музыки эпохи Возрождения отражала концепцию о всемогуществе человека, способного «обозреть все» и «владеть всем, чем пожелает», то эпоха барокко заставила человека задумываться о жизни и смерти, о возвышенном и ничтожном, о божественном и человеческом, сделав каждого композитора еще и философом. Чувство безграничности, трагической незащищенности мира, несопоставимо малой, бренной, страдающей песчинки человеческой жизни и неизменно холодной, бесконечной бездны космоса – темы, ставшие духовным открытием барокко.

И.С. Бах и Г. Гендель, являясь в полном смысле художниками своей эпохи, по мнению Е.В. Сидоровой, «не миновали в конечном счете круг типичных музыкальных образов своей эпохи, как не миновали они принятых тогда художественных тем и «сюжетов» [Сидорова, 2006, 88]. Художественная символика Баха и Генделя гораздо богаче и шире, сложнее и глубже, обладает более сильным потенциалом развития, чем символика их современников. Т.Н. Ливанова, указывая на их концептуальную основу творчества в философском ее осмыслении, отмечает их подлинно трагедийное величие: «подобно тому, как словарь Шекспира намного превосходит литературный словарь его эпохи, музыкальная стилистика Баха и Генделя, обнимая собой все

средства, находившиеся в то время в распоряжении композиторов, обогащается новыми приемами и новыми возможностями музыкального письма» [Ливанова, 1986, 191].

С точки зрения проведения анализа особенностей использования секвенции *Dies Irae*, интерес представляют баховские «Страсти по Матфею» – самое совершенное произведение по воплощению драматизма. По определению В.Н. Холоповой, «Страсти» представляют собой музыкально-синтетическую форму, в которой мелодическая линия драматического движения синтезируется как с эпическим повествованием, так и с обширным кругом лирических образов, что составляет, в целом, их полифоническую драматургию. Через всю композицию «проходят лейтмотивные связи внутри того или иного круга образов, прежде всего горестных, покаянных, сопряженные с темой распятия как самопожертвования богочеловека ради спасения человечества» [Холопова, 2001, 112].

Такое комплексное использование выразительных средств в сочетании с напряженным развитием и придает «Страстям» высокое обобщенно-философское выражение в синтетической художественной форме с огромным по силе образным воздействием.

И.С. Бах в «Страстях», согласно требованиям его эпохи, *vox Christi* отдает высокому басу, образ же евангелиста – тенору. Свои хоры Бах наделяет обобщенно-символическим, драматическим значением, несущими слова «верующих», «дочерей Сиона», учеников, толпы, и усиливающих моменты острого драматизма криками «Варраву!», «Распни его!». Бах при помощи выдержанных аккордов струнных в эпизодах «Страстей», смог добиться поразительного тембрового эффекта при создании образа смерти – струнные перестают играть, когда Христос распят и Бог его покидает. Вся наивысшая степень драматического звучания здесь не нуждается в усилении, а предстает перед зрителем в образе зловещего «одиночества-в-смерти», являясь кульминационным моментом произведения. Именно поэтому отдельные мотивы «Страстей» стали устойчивыми формулами сходными с секвенцией *Dies Irae*, стали нести в себе ярко выраженное символическое значение. Данный тезис позволяет провести параллель с «*Missa Solemnis*» Л. ван Бетховена, гуманистическое мировоззрение которого вершиной выразительности (в противопоставлении И.С. Баху) определило слова «*et sepultus est*» («и был погребен»), когда страдание уже окончилось, и все мировосприятие сконцентрировано не на Страстях Христовых, а именно на бренности человеческого существования.

Совершенно иные подходы формирования музыкальной образности были присущи классицизму, эпохе, как определяет Ю. Боров, «надежд и иллюзий», сформировавшей представление о человеке, как об «обыденной, регламентированной обстоятельствами личности, в чем-то разумной и рациональной, в чем-то наивной и сентиментальной, в чем-то великан, в чем-то лилипут, в чем-то борющейся со злом, в чем-то несущей зло. И художественная культура пестовала иллюзорную надежду на то, что эта личность сможет жить мирно и счастливо» [Боров, 2002, 321]. Отличительной чертой композиторов данного стилистического направления – «не только мыслителей, но и магов» (А.Ф. Лосев), стал круг поставленных общефилософских проблем, в котором наблюдается интенция к постижению Бога и мира, осмыслению бытия и небытия, жизни и смерти. К примеру, В.А. Моцарт в опере «Дон Жуан» наделяет статую Командора образом посланника загробного мира, произносящего свое «да» в момент перехода из основной тональности E в C-dur. Э.Т.А. Гофман по этому поводу восклицал «Ни один профан не поймет технической структуры этого перехода, но содрогнется душой вместе с Лепорелло, услышавшим смерть» [Гофман, 1990, 87]. Моцарт при этом «вершит справедливость безлично, на языковой манер» [Самсонова, 2008, 39]. Здесь имеется в виду, что во втором Финале второго действия Церлина, Мазетто и Лепорелло прямолинейно направляют

Дон Жуана в языческий Аид: «Пусть же этот мерзавец навсегда останется у Прозерпины с Плутоном». Причем «приговор» Дон Жуану написан в стиле знаменитой секвенции *Dies Irae*: и текст Моцарта, и текст секвенции содержат «ключевое слово» – «трепет», которое в секвенции употребляется два раза – «*Quantus tremor est futurus, Rex tremendae majestatis*» («Сколь велик будет трепет»; «Царь, величие которого внушает трепет»). Ассоциации с *Dies Irae* вызывает и выражение *in questo giorno* («в этот день») – слова прямой цитаты знаменитого богослужебного текста – «День гнева, тот день».

Использование подобных риторических фигур – черта, объединяющая «Дон Жуана» с великим «Реквиемом», в котором Моцарт смог обратиться непосредственно к тексту секвенции *Dies Irae*. Общий художественный образ «Реквиема» можно обобщить известной генделевской цитатой «И ранами Его мы исцелились» из оратории «Мессия». Сам же текст *Dies Irae* Моцарт подверг тщательному и пристрастному комментированию, особенно тему ошеломляющей картины Страшного Суда дополненной композитором детальным изображением грешников: *Dies Irae, dies illa / Solvet saeculum in favilla / Teste David cum Sibylla* – изображенную величественными звуками «чудесной трубы», тромбоном и басом; *Tuba mirum spargens sonum* – царственное явление Самого Судии; *Rex tremendae majestatis* – сцена казни грешников, сгораемых в Геенне огненной. Причем Страшный Суд для Моцарта является моментом зрелищного наказания людей, в то время как главной мыслью оригинальной секвенции *Dies Irae* является не наказание, а восстановление справедливости. Однако, гений Моцарта и состоял в том, что он смог предотвратить безысходность, написав всего восемь тактов (но каких!) *Lacrimosa*, дающие утешение и избавление от ужаса, примирение страдальцев с Богом и законами жизни. Таким образом, Моцарту удалось выйти за рамки традиционного образа смерти *Dies Irae*, создав настоящее «постсредневековое произведение» [Чигарева, 2000, 71], ставшее для многих христианским откровением, гениальным предвосхищением концепций последующих столетий.

Как справедливо заметил Б.Л. Яворский, *Dies Irae* – «очень яркая мелодия, которая живет тысячу лет. Ей посчастливилось и в XIX веке, на нее писали произведения Берлиоз, Шопен, Лист, Мусоргский, Глазунов, Мясковский, Рахманинов и др.» [Яворский, 1923, 10].

Элементы *Dies Irae* пронизывают и музыкальную ткань Четырнадцатой симфонии Д.Д. Шостаковича – «Лики смерти», написанную под влиянием «Песен и плясок смерти» М.П. Мусоргского, темы квартета которой содержат ноты D.Es.C.H. (Дмитрий Шостакович), отсылающие нас не только барочной эмблематике, к знаменитой теме-подписи В.А.С.Н, но и к символике средневекового хорала. У С.В. Рахманинова символ *Dies Irae* приобретает исконно русский характер в «Колоколах» на стихи Э. По. Г. Берлиоз в «Фантастической симфонии» напрямую цитирует мотив *Dies Irae* в «Шабаше ведьм» – заключительной части произведения, предупреждая о приближающемся судном дне. Секвенцию мы встречаем у П.И. Чайковского в четвертой части симфонии «Манфред» – «Адской оргии». А. Хачатурян во Второй симфонии, А. Онеггер в оратории «Пляска мертвецов» и многие другие также обращаются к *Dies Irae*.

Заключение

Таким образом, можно утвердить, что «звукокомплекс» *Dies Irae* обладает двойной культурогенной детерминацией: на уровне «ядра», и на уровне процесса развития, т.е. в композиционно-драматургических закономерностях музыкальных эпох. Как «ядро-символ» *Dies Irae* представляет собой музыкальный «код» средневековой культуры, обладая, при этом,

той «культурогенной емкостью», которая позволяет ему актуально функционировать в условиях разных исторических реалий. Dies Irae как «общепризнанный образ смерти» является не просто гносеологическим «продуктом», а представляет собой состояние мира, бытия культуры, выстраданный и воссозданный композиторами, расширенный ими до отношений «символ – образ – время». В этом и состоит общеэстетическое значение музыкального образа Dies Irae, его онтологическая суть.

Библиография

1. Авдеев В.М. Влияние музыкального произведения и его интерпретации на компоненты музыкального восприятия: автореф. дис. ... канд. психол. наук. М., 1982. 18 с.
2. Боров Ю.Б. Эстетика. М.: Высшая школа, 2002. 511 с.
3. Гофман Э.Т.А. Крейслериана. Новеллы. М.: Музыка, 1990. 398 с.
4. Даньшина Н.В. Особенности прочтения художественного текста вокального произведения XVI века: практический аспект // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2013. № 4 (30). Ч. III. С. 45-48.
5. Домбраускене Г.Н. Музыкально-риторический символ «Божественного сияния» в метатекстах протестанских гимнов Филиппа Николаи // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2013. № 9-1. С. 43-46.
6. Ливанова Т.Н. Бах и Гендель (проблемы стиля) // Русская книга о Бахе. М.: Музыка, 1986. С. 184-204.
7. Самсонова Т.П. Феномен человека в отечественной музыкальной культуре: автореф. дис. ... д-ра филос. наук. СПб., 2008. 47 с.
8. Сидорова Е.В. Принципы художественного претворения хорала в духовных кантатах И.С. Баха: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2006. 174 с.
9. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений. СПб.: Лань, 2001. 496 с.
10. Черкашина М.Р. Сны и сновидения в биографии и творчестве Р. Вагнера. М.: Наука, 1999. 211 с.
11. Чигарева Е.И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: Художественная индивидуальность. Семантика. М.: УРСС, 2000. 280 с.
12. Яворский Б.Л. Основные элементы музыки. М., 1923. 112 с.

Symbolic nature of music: ontological aspect

Viktoriya V. Il'nitskaya

Postgraduate,
Far Eastern Federal University,
690950, 8, Sukhanova st., Vladivostok, Russian Federation;
e-mail: il.vika@mail.ru

Abstract

Theoretical justification of the symbol's role in creation of a musical image and philosophical understanding of the «Sign – Symbol – Image» trinity (known as House of life) as the main element of art, which forms musical picture of the world, are presented in this article. A postulate of a changing nature of symbol, of the main features of its perception of the symbol's influence on the subject with help of the associative array on its personal and emotional sphere, which helps to understand its content, is analyzed. It is proved that musical images are not only socially deterministic, but also are able to influence on the society's outlook forming. Problems of identification of the essence of the music in a certain time period and in a certain musical paradigm comparing emotional and symbolic musical symbol's nature with Ch. Pierce's «The icon –

The index – The symbol» semiotic system, are considered based on V.N. Kholopova's theory of musical image. Special attention is paid to the analysis of the *Dies Irae* symbol from the point of view of a double cultural determination: on the nuclear level and on the level of its process of development or, in other words, of the composite and dramatic patterns of the Renaissance, the Baroque and the classicism eras. Culture is analyzed based on F. Nicolas', I.S. Bach's, V.A. Mozart's world, in which *Dies Irae* sequence was expanded to the «Symbol – Image – Time» trinity.

For citation

Il'nitskaya V.V. (2019) *Znakovo-simvolicheskaya priroda muzyki: ontologicheskii aspekt* [Symbolic nature of music: ontological aspect]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 9 (2A), pp. 170-177.

Keywords

Symbol, image, Dies Irae, cultural capacity, music.

References

1. Avdeev V.M. (1982) *Vliyanie muzykal'nogo proizvedeniya i ego interpretatsii na komponenty muzykal'nogo vospriyatiya. Doct. Dis.* [Influence of the musical work and its interpretation on the components of musical perception. Doct. Dis.]. Moscow.
2. Borev Yu.B. (2002) *Estetika* [Aesthetics]. Moscow: Vysshaya shkola Publ.
3. Cherkashina M.R. (1999) *Sny i snovideniya v biografii i tvorchestve R. Vagnera* [Dreams in the biography and works of R. Wagner]. Moscow: Nauka Publ.
4. Chigareva E.I. (2000) *Opery Motsarta v kontekste kul'tury ego vremeni: Khudozhestvennaya individual'nost'. Semantika* [Mozart's operas in the context of the culture of his time: Artistic individuality. Semantics]. Moscow: URSS Publ.
5. Dan'shina N.V. (2013) *Osobennosti prochteniya khudozhestvennogo teksta vokal'nogo proizvedeniya XVI veka: prakticheskii aspekt* [Features of reading the artistic text of the XVI century vocal work: a practical aspect]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art criticism. Questions of theory and practice], 4 (30), III, pp. 45-48.
6. Dombrasukene G.N. (2013) *Muzykal'no-ritoricheskii simvol «Bozhestvennogo siyaniya» v metatekstakh protestantskikh gimnov Filippa Nikolai* [Musical and rhetorical symbol of "Divine Radiance" in the metatext of the Protestant hymns of Philip Nikolai]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art criticism. Questions of theory and practice], 9-1, pp. 43-46.
7. Hoffman E.T.A. (1990) *Kreisleriana. Novelly* [Kreisleriana. Novels]. Moscow: Muzyka Publ.
8. Kholopova V.N. (2001) *Formy muzykal'nykh proizvedenii* [Forms of music]. St. Petersburg: Lan' Publ.
9. Livanova T.N. (1986) *Bakh i Gendel' (problemy stilya)* [Bach and Handel (problems of style)]. In: *Russkaya kniga o Bakhe* [Russian book about Bach]. Moscow: Muzyka Publ.
10. Samsonova T.P. (2008) *Fenomen cheloveka v otechestvennoi muzykal'noi kul'ture. Doct. Dis.* [The phenomenon of man in the domestic musical culture]. St. Petersburg.
11. Sidorova E.V. (2006) *Printsipy khudozhestvennogo pretvoreniya khorala v dukhovnykh kantatakh I.S. Bakha. Doct. Dis.* [Principles of the artistic implementation of choral in the spiritual cantatas of I.S. Bach]. Moscow.
12. Yavorskii B.L. (1923) *Osnovnye elementy muzyki* [The main elements of music]. Moscow.