

Г. Р. КОНСОН

Государственная классическая академия
им. Маймонида

А. ЛОСЕВ – Б. АСАФЬЕВ: СМЫСЛОВЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ

УДК 78.01

В музыковедении, как известно, одной из главенствующих была проблема сближения теории музыки с эстетикой. Об этом ещё в XIX веке в России писал А. Серов [24], а в зарубежном музыковедении – Г. Риман [21, с. 1260]. В XX веке отмеченную проблему разрабатывали Л. Мазель, И. Рыжкин, А. Фарбштейн, В. Цуккерман [15; 22; 25; 30] и др.

Вместе с тем, не менее актуальной была проблема сближения теории музыки с философией, к чему также в своё время призывал исследователей А. Серов [24, с. 87], а в конце XX века – многие учёные-музыковеды. Так, Ю. Холопов, утверждал, что «заветная конечная задача теории музыки оказывается лежащей в области философской науки. И кажущиеся столь заумными постановки вопроса о постижении истины музыкального бытия в плане созерцания “истинносущего” и рассмотрения всего логического пути к нему становятся необходимой частью (теоретического) музыковедения» [28, с. 109]. Образцы внедрения философских законов и категорий в музыкальную науку и непосредственной опоры на них в анализе музыкальных произведений содержатся, к примеру, в трудах Л. Мазеля и И. Рыжкина (об этом см.: [9; 10; 11]).

Однако более ранние примеры сближения теории музыки и философии встречаются в трудах двух крупнейших отечественных учёных: А. Лосева и Б. Асафьева. Любопытно обнаруживаемое в них сходство некоторых научных положений, тем более что интересующие нас труды философа были написаны раньше асафьевских работ, которые будут здесь рассматриваться. Исследование Лосева «Философия имени» [14, с. 9-192] было создано в 1923 году, издано в 1927-м, а работа «Музыка как предмет логики» (в четырёх очерках) [14, с. 193-390] была написана в период с 1920 по 1925 годы и издана в 1926-м. Очерки эти Лосев в виде докладов, по признанию самого философа, «в разное время и по разным поводам» читал в Государственной академии художественных наук и Государственном институте музыкальной науки [там же, с. 195].

Первая же часть основополагающего труда Асафьева «Музыкальная форма как процесс» была закончена в 1929 году и опубликована в 1930-м [7]. Необходимо также учесть и более раннюю его работу: «Инструментальное творчество Чайковского», изданную в 1922 году [1], в которой уже заметно сходство терминологического аппарата обоих учёных.

Проанализируем некоторые смысловые параллели в трудах двух учёных, пользуясь методом «филогенетической инверсии». Подобный путь в философском изучении музыкального искусства Ю. Холопов называет возвращением «по ступеням ценностного филогенеза искусства» к более ранним его стадиям [27, с. 91]. В изучении их трудов мы будем опираться на анализ общих ключевых понятий.

Одно из главных понятий, которое встречается у Асафьева и Лосева, – *музыкальное бытие*, привлёкшее наше внимание, поскольку заимствовано из философии¹. Асафьев использует его в связи с введённым им в музыковедение понятием «симфонизм», определяемым как «цельный (целостно-единный), непрерывный в данной сфере звучаний (то есть в композиции), звуковой поток, который движется в ряде сменяющихся, но слитно связанных музыкальных концепций, *влекомый* и *влекущий* нас неустанно от центра к центру, от достижения к достижению – до предельного завершения. Таким образом, симфонизм представляется нам как *непрерывность музыкального* (в сфере знаний предстоящего) *сознания*, когда ни один элемент не мыслится и не воспринимается как независимый среди множества остальных; когда интуитивно созерцается и постигается как единое целое, данное в процессе звучащих реакций, музыкально-творческое Бытие [курсив автора. – Г. К.]» [1, с. 238]². К этому определению добавим ещё одно асафьевское суждение о симфонизме, наличие которого учёный видит в непрекращающейся реализации формулы музыкального динамизма (i: m: t) (см.: [7, с. 66]), «когда воспринимается ощущение непрерывности музыкального тока и влекущей вперёд устремлённости» [1, с. 237-238].

Итак, музыкально-творческое бытие понимается у Асафьева как единое целое в процессе – возникающее в непрерывности интуитивного музыкального сознания. Ключевыми словами и выражениями здесь являются: «непрерывность музыкального сознания», «цельный (целостно-единный)», «единое целое», «процесс», «звуковой поток», «влекомый и влекущий», «музыкальный динамизм». С помощью этих слов Асафьевым нащупывается смысл непрерывного (в будущем симфонического) развития содержания в музыке.

Ранее понятие «музыкальное бытие» с диалектических позиций было разработано в труде Лосева «Музыка как предмет логики». Приведём один из примеров: «...бесформенное множество-единство

непрерывно движется, стремится, влечётся³. Есть сплошной процесс в этом бесформенном бытии... Динамизм и неустойчивость, непрерывное изменение – основная характеристика этого сплошного, мятущегося единства-множества. Таково это ... свойство – сплошная процессуальность и динамизм музыкального бытия [курсив автора. – Г. К.]» [14, с. 210]. Ключевыми выражениями здесь оказываются: «множество-единство» и «единство-множество», «непрерывное изменение» и «непрерывно движется», «сплошной процесс» или «процессуальность», «бесформенное бытие влечётся», «динамизм музыкального бытия».

При сравнении аналитической лексики, с помощью которой конкретизируется понятие «музыкальное бытие», принципиально важные выражения у обоих учёных совпадают. К таким относятся: «цельный звуковой поток», или «сплошной процесс», «процесс звучащих реакций», который «влечётся», или «влекомый и влекущий», но (обязательно. – Г. К.) непрерывный, с «непрерывным изменением» – «музыкальный динамизм» или «динамизм музыкального бытия». В итоге, трактовка понятия «музыкальное бытие» и его объяснение Лосевым и Асафьевым являются идентичными с той разницей, что у Лосева это понятие разработано как философско-эстетическая система, а у Асафьева оно рассмотрено в связи с симфонизмом.

В конкретизации понятия звукового потока Асафьев в ходе рассуждений утверждает *изолированность этого потока* от времени и пространства: «Как неделим единый процесс творчества, так неделим в своём существе и выявленный им звуковой поток. Хотя этот поток созвучаний воспринимается в ряду смен звуковых сочетаний во времени, но мыслится он как пребывание в состоянии звучания, или, строго говоря, прохождение сквозь сферу звучания, вне времени и пространства» [1, с. 238]⁴.

Последнее выражение «звучания, вне времени и пространства» заслуживает внимания. Думается, здесь есть связи с аналогичными установками Лосева: «Музыкальное бытие, не живя в пространстве, тем самым не живёт и в пространственно-измеряемом времени. Оно требует того подлинного времени, которое существует без пространства и не измеримо никакими линейками» [14, с. 237]. Кроме того, «всякое течение времени, – по Лосеву, – зафиксированное на измерительном приборе, напр., часах, есть тем самым уже не время, а всё то же самое пространство и его отдельные куски» [там же].

Причиной такого хода рассуждений Лосева является особое понимание проявления данных философских категорий в музыке. Основываясь на учении Плотина, Лосев, рассматривая, например, категорию времени, интересуется его феноменологией, то есть «смысловой данностью» [там же, с. 300]. По мнению Лосева, время не обязательно связано с движением – оно может совмещаться с покоем, а движение может быть вне времени, и тогда время будет означать одно, а

движение – другое. Кроме того, движение может быть прерывистым, а время – нет. У каждой сферы в небе своё время движения. Крайняя проходит наибольшее расстояние за определённое количество времени, время прохождения расстояния у других сфер – более медленное⁵. В изучении *относительности взаимоотношений движения, пространства и времени* Лосев уверен, что невозможно выделить какое-то одно время в качестве измерительного критерия. В различных временных отсчётах учёный выделяет такой, при котором фиксируется свершение некоего события: «Время есть всегда оценка длящегося потока с точки зрения недлящегося. Когда течёт время, мы переходим от одного события к другому и говорим: вот прошло столько-то времени, вот такая-то скорость течения и т. д.» [там же, с. 310]⁶. В итоге, философ в соотношении с движением выделяет *различные временные параметры, взаимодействие которых возможно внутри некоего целого*. Соответственно и в музыке он мыслит объединительную функцию по отношению к разновременным моментам: «Музыкальное время, – по Лосеву, – собирает разбитые и разбросанные куски бытия воедино, преодолевает тоску пространственного распятия бытия, воссоединяет пространственные и вообще взаимно-отделённые сущности с единством и цельностью времени их бытия» [там же, с. 239].

У Асафьева музыкальное время и звуковой поток едины, но в последнем, напомним, происходят «смены звуковых сочетаний во времени», которые, вместе с тем, находятся и вне времени [1, с. 238]. Кроме того, Асафьев в границах музыкальной формы вводит понятия: «сокращение» и «растяжение музыкальной ткани», динамическими стимулами которых считает «те ритмо-интонационные толчки, перебои и сдвиги, которые образуются при различного рода “срезываниях” или “сталкиваниях” звукокомплексов» [7, с. 79]⁷.

Таким образом, мысль Лосева о различных проявлениях времени в окружающем мире и в музыке получает своё осмысление в учении Асафьева «Музыкальная форма как процесс».

В асафьевском учении о симфонизме, когда он говорит о постоянном обновлении музыкального материала, резко выделяется ещё один термин – *инаковость*⁸. Симфонизм в одном из определений Асафьева заключается «... в непрестанном наслаении качественного элемента *инакости* [курсив автора. – Г. К.], новизны восприятия по мере роста звучания, а не в подтверждении уже ранее испытанных состояний» [1, с. 237]. Вновь выделим, помимо *инакости*, ключевые слова: «качественный», «непрестанное наслаение», «рост звучания».

У Лосева понятие «инаковость»⁹ – одна из основных категорий, с помощью которой он в своей диалектике определяет противоположную сторону предмета или явления и тем самым раскрывает *иную* сущность понятий: смысл, время, движение [см.: 14, с. 329]¹⁰, музыкальный предмет [там же, с. 330], эйдетическое

(смысловое. – Г. К.) бытие [с. 273], тон и его объёмность, массивность, регистровое положение [с. 351], темп [с. 342], тембр [с. 348], ритм [с. 336]. Движение, например, согласно Лосеву, есть «гипостазированный¹¹ факт (инаковость) времени, или овеществлённое, вечно окачествованное время. Таким образом, новое основоположение музыки должно говорить о музыкальном движении» [с. 331]. Здесь ключевыми являются слова: «инаковость» («инаковость»), «окачествованное», «движение», что соответствует асафьевскому непрестанному «наслоению» и «росту звучания». Следовательно, Асафьев, используя идущее от Лосева философское понятие (инаковость), обозначил философское явление – спиралевидно-восходящее движение, с помощью которого в симфонической музыке конкретизировалась сущность диалектического развития.

В своём учении об *интонации* Асафьев, как известно, первоначально и в течение долгого времени опирался на её связь с понятием *смысла*¹². И лишь во второй половине 1940-х годов он стал понимать интонацию как средство передачи художественного образа, в котором *смысл* (наряду с *чувством* и *волей*) явился, хотя и важной, но только одной из составляющих. Думается, что источником первоначальной трактовки интонации Асафьевым как смыслового явления оказалась всё та же работа Лосева «Философия имени». В основе её находится исследование понятия *эйдоса*, который Лосев среди прочих использует в значении смысла, посредством чего *смысл* соприкасается с *логосом* [14, с. 100]. Напомним лосевское определение смысла, которое тесно связано с понятиями «формы» и «движения»: «Смысл есть ... *движение*, и музыкальная форма есть выражение во времени смысловой категории движения... Необходимо представить себе, что данный элемент *непрерывно изменяется* в другой [курсив автора. – Г. К.]» [там же, с. 365]. Отдельный элемент – тему, фразу – Лосев называет музыкальной мыслью [с. 238]. Тем же определением (музыкальной мыслью) пользуется и Асафьев.

Понятие смысла Лосев соотносит не только с движением, но и с музыкальной формой: «...всякая структура есть эйдос» [с. 353], «Разум видит сущность мира сквозь лики схемы, формы и эйдоса» [с. 214]. Фактически здесь проступает идея целостности рассматриваемого явления, в котором учёный объединяет: действительность, её отражение в форме и смысле. При этом музыкальная форма, в сущности, трактована Лосевым как атрибут социального бытия [с. 356].

Понимание формы как отражения социального бытия находит отклик и в работе Асафьева «Музыкальная форма как процесс». Он начинает книгу с нескольких высказываний о социальной природе формы и связывает её с движением: «Музыкальная форма, как явление социально детерминированное, прежде всего, познаётся как форма (вид, способ и средство) социального обнаружения музыки в процессе интонирования...» [7, с. 3], «Форма – не абстракция. Совсем

не парадоксальным было бы утверждение, что форма такое же средство обнаружения или выявления социального бытия музыки...» [там же, с. 4]. «Форма – не только конструктивная схема. Форма, проверяемая на слух, иногда несколькими поколениями, т. е. непременно социально обнаруженная (иначе, как и где она могла бы откристаллизоваться) – организация (закономерное распределение во времени) музыкального материала, иначе говоря, организация музыкального движения, ибо неподвижного музыкального материала вообще нет» [там же].

Таким образом, в асафьевском определении музыкальной формы основополагающими являются понятия: «социальный» и «движение». Стержнем последнего оказывается единый динамический процесс, где «...с одной стороны, налицо постоянное взаимодействие тонов и звукокомплексов, а с другой – каждый момент звучания определяется всей совокупностью данных соотношений тонов, т. е. нет сложения тактовых единиц, а только произведение элементов различной степени напряжения» [7, с. 70]. Это высказывание очень близко лосевскому определению музыкального бытия о непрерывном *изменении* (приведённому здесь в начале статьи). К этому добавим лосевский тезис о необходимости существования начального элемента, с помощью которого в музыке осуществляется движение (см.: [14, с. 365]).

В исследовании Асафьева «Музыкальная форма как процесс» эта мысль в преобразованном виде выражена так: «Понятие энергии предполагает за собой понятие музыкального движения и сил или стимулов, его вызывающих и в нём действующих; эти же силы или стимулы предполагают понятие толчка, как явления, от которого возникает самоё движение и зависит развитие энергии движения» [7, с. 37]. Разъясняя сущность анализируемого явления, учёный пишет: «Толчок не есть резко отграниченная интонация, а функция тона или ряда тонов (звукосопряжений), детерминирующих себя в данном становлении в качестве первостимулов движения» [с. 43-44]. Кроме того, толчком, по Асафьеву, может быть и целая «группа сопряжений» [с. 44]. Таким образом, асафьевское понятие «толчка» в движении энергии и понятие «начального элемента», посредством которого, по Лосеву, осуществляется непрерывное движение и выстраивается собственно форма, в данном случае являются тождественными.

Ещё один используемый Лосевым термин – «снятие» [в значении изучения, своего рода снятие завесы с понятия. – Г. К.]. Такой термин у Лосева лежит в основе рассмотрения пяти аспектов «категорий рассудка», в результате чего учёный выясняет вопросы: является ли музыкальное бытие бытием физическим, тождественны ли эйдосы бытия музыкального и бытия физического и т. п.? [14, с. 197].

Асафьев использует термин «снятие» в связи с вопросом о сущности музыкального мышления

[Эйдос музыкального бытия], соотносит его с изучением действительности [бытия физического] и посредством художественного образа проводит между ними своеобразный мост: «...за интеллектом всегда сохраняется главное значение в этой метаморфозе: действительность – её отражение в сознании – художественный образ. При этом сознание как бы “снимает” [изучает. – Г. К.] действительность, делая её – иллюзорно – не только своим содержанием, но своим созданием, а художественный образ снимает вызвавшее его к бытию в обществе сознание» [2, с. 494].

В итоге нашего рассмотрения трудов двух учёных можно предположить определённое влияние идей А. Лосева на мышление Б. Асафьева, благодаря чему в смыслопостижение музыки последнего внедрялись концептуальные философские понятия, посредством которых фундировалось его диалектическое мышление. Музыка трактовалась им как целостное явление, которое оказывалось аналогом физического и социального бытия. Такое явление было новым и, вместе с тем, находилось в русле отечественной философско-музыкальной традиции А. Лосева.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Различные аспекты понятия *бытия*, представляемого в древней мифологии и натурфилософии, были затем разработаны Парменидом (2-я половина VI – начало V в. до н. э.). В качестве основных его характеристик философ выделил: целостность, истинность, благость и красоту, а также связал бытие с мыслью, а небытие – с не-мыслью [цит. по: 16, с. 140]. В последующем учении – философии Платона (428/427 – 348/347 до н. э.) *бытие* было разделено на мир идей (истинный) и действительный (мир подобий). Центральным в его концепции явилось понятие *идеи (эйдоса)*, что означало: вид, образ, род, способ (см.: [17, с. 784]). О работах Парменида и Платона Лосев в начале 20-х годов прошлого столетия прочёл свой доклад «Вопрос о принципиальном единстве диалогов Платона “Парменид” и “Тимей”». С того времени учение Платона для Лосева стало ориентиром в оценке событий любой исторической формации. По словам А. Тахо-Годи и Л. Гоготишвили, «с самого начала и до конца жизни Платон будет для Лосева своеобразной призмой, через которую учёный мог рассматривать внутреннее содержание любой исторической эпохи, не исключая и духовные катаклизмы XX века» [14, с. 4]. К философии Парменида Лосев также пришёл через освоение научных трудов Платона [там же].

² В более раннем высказывании Асафьев уподобляет развитие музыкального искусства всему мирозданию: «музыка – самое жизненное, самое реальное искусство, ибо оно течёт параллельно движениям всего мироздания ...» [3, с. 10].

³ Непрерывность и единство – ключевые характеристики бытия у Парменида: «бытие не возникает и не исчезает, оно непрерывно и однородно, оставаясь себестождественным, оно ни в чём не нуждается и представляет собой совершенную сферу» [цит. по: 26, с. 765].

⁴ Эта идея в музыкознании оказалась устойчивой. По словам зарубежного музыковеда Ж. Бреле, «чтобы музыка, являющаяся становлением, могла прозвучать, она должна воплотиться в обычном времени, но она не должна смешиваться с этим временем» [цит. по: 18, с. 33].

⁵ В этих рассуждениях нельзя не признать некоторого влияния идей А. Эйнштейна из его теории относительности, созданной уже в начале века: «О принципе относительности и его следствиях» (1907), «Основы общей теории относительности» (1916). Теория относительности, по характеристике Б. Кузнецова, «... покончила с фикцией единого времени, охватывающего всё пространство. Она покончила и с мыслью о чисто пространственной картине одновременных событий во всей Вселенной как о точном отображении реальности. Поэтому в картине мира, нарисованной Эйнштейном, однородным оказывается уже не пространство и время, а четырёхмерный пространственно-временной континуум» [12, с. 44-45]. Физические свойства составляющих такого континуума Эйнштейн выявляет посредством выведенной им формулы, равной для

«масштабов, часов и лучей света в рассматриваемом четырёхмерном мире» [31, с. 295]. Любопытно, что Б. Асафьев интересовался работами А. Эйнштейна, читая и многократно цитируя книгу Э. Кассирера «Теория относительности Эйнштейна» (сведения об асафьевском интересе к Эйнштейну даются по: [19, с. 123; 20, с. 130]).

⁶ Разнопорядковый отсчёт времени в музыке сохранился и в некоторых направлениях современного искусства. Композитор Б. Циммерман разделяет понятие времени на философское и музыкальное. Первое он считает подлинным, объективным, идущим со времён Гераклита: в нём «все предметы, – по определению Лейбница, – находятся в вечном потоке, словно реки» [цит. по: 29, с. 94]. Второе – внутреннее, связанное с проявлением времени в музыке, которое Гуссерль определяет как «внутреннее переживаемое сознание» [там же, с. 94]. Значение такого «переживаемого» времени Циммерман видит «при рассмотрении музыкальных форм восприятия в их отношении ко времени» [с. 94]. О разделении времени в музыке и соответствии его слушательскому восприятию говорил также П. Булез (см.: [6, с. 148]).

⁷ Идея своеобразного растяжения и сокращения музыкальной ткани внутри одного произведения впоследствии была развита в концепции В. Бобровского о надвижении функций музыкальной формы. На основе различных проявлений времени в музыкальном произведении учёный, как известно, сформулировал три понятия: «темпа музыкального развития», «плотность формы» и «ритм формы» (см.: [5, с. 204-206]).

⁸ *Инакий, инаковый* в словаре Даля объясняется как иной – не такой, как этот, другого вида, отличный от этого [8, с. 45]. В понятии *инаковости* содержится тот же корень и тот же смысл, что и в *инакости*. Поэтому понятие *инакого* в работах Асафьева представляется синонимом *инакового* в трудах Лосева.

⁹ *Инаковость* – понятие философа-платоника, основателя школы неоплатонизма – Плотина (204/205 – 270), с трудами которого А. Лосев познакомился в годы учёбы в Московском университете, изучив работу одного из своих педагогов – П. Блонского «Философия Плотина» (1918) (см.: [14, с. 3]). Понятие *инаковости* Плотин использует в связи с объяснением материи, квалифицируя её как вечную «инаковость всего определённого и “отсутствия”...» [цит. по: 23, с. 795]. В конечном счёте, Плотин различает «умную материю», обладающую жизнью и мышлением, и «чувственную», которая «есть всего лишь образ умной и тождественна мраку, бесформенности, инаковости и Душе» [там же, с. 796]. Таким образом, *инаковость* у Плотина связана с пониманием чего-то противоположного, неясного, подсознательного.

¹⁰ Термин «инакий» в отечественном музыковедении оказался довольно устойчивым. У самого Асафьева он встречается в его работе о Шопене в связи с характеристикой шо-

пеновского стиля (см.: [4, с. 33]). Показательно, что и в современном музыковедении понятие «инакость» употребляется в аналогичном значении. С. Лашенко в характеристике Шемаханской царицы из оперы Римского-Корсакова «Сказка о Золотом петушке» пишет так: «Несмотря на всю “инакость” Шемаханской царицы с другими оперными персонажами, она всё же общается на их же, “оперном”, языке. Она чужая, но не

другая. Отсюда – оправданность эпизодического появления в характере героини живого, жизненного начала» [13, с. 165].

¹¹ То есть, утверждённый в виде самостоятельной вещи [14, с. 42].

¹² Изучению этого явления посвящена работа Е. Орловой «Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления» [19].

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Инструментальное творчество Чайковского // Асафьев Б. О Чайковском. – Л., 1972. – С. 234-290.
2. Асафьев Б. О себе // Воспоминания о Б. В. Асафьеве / сост. А. Крюков. – Л., 1974. – С. 317-508.
3. Асафьев Б. В. Письмо Б. Л. Яворскому от 28 марта 28 1917 г. // ГЦММК им. Глинки. – Ф. 146, ед. хр. 1594. – С. 1-10.
4. Асафьев Б. Шопен в воспроизведении русских композиторов // Советская музыка. – 1946. – № 1. – С. 31-41.
5. Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы. – М., 1970.
6. Булез П. [О полифонии] // Композиторы о современной композиции. Хрестоматия / ред.-сост. Т. Кюрегян, В. Ценова. – М., 2009. – С. 131-161.
7. Глебов И. Музыкальная форма как процесс. – М., 1930.
8. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 2. – М., 1981.
9. Консон Г. Метод диалектического анализа Мазель // Вестник Костромского государственного университета. – 2009. – Т. 15, № 3 (июль-сентябрь). – С. 221-227.
10. Консон Г. Метод целостного анализа И. Рьжкина // Музыкальное искусство: история и современность: сб. науч. ст. к 40-летию Астраханской государственной консерватории / гл. ред. Л. Саввина, ред.-сост. В. Петров. – Астрахань, 2009. – С. 81-85.
11. Консон Г. Трактовка симфонизма Б. Асафьевым и И. Рьжкиным // Музыковедение. – 2009. – № 2. – С. 2-7.
12. Кузнецов Б. Этюды об Эйнштейне. – Изд. 2-е, перераб. и доп. – М., 1970.
13. Лашенко С. Идея «страшной красоты»: диалог поколений и национальных традиций (опера-балет В. Губаренко «Вий» и опера Н. Римского-Корсакова «Золотой петушок») // Музыкальный театр XX века. События, проблемы, итоги, перспективы / ред.-сост. А. Баева, Е. Куриленко. – М., 2004. – С. 162-174.
14. Лосев А. Из ранних произведений / вступ. ст. А. Тахо-Годи, Л. Гоготишвили; примеч. Л. Гоготишвили. – М., 1990.
15. Мазель Л. Вопросы анализа музыки. Опыт сближения теоретического музыковедения и эстетики. – М., 1978.
16. Майборода Д. Бытие // История философии: энциклопедия. – Минск, 2002. – С. 140-141.
17. Можейко М. Платон // История философии: энциклопедия. – Минск, 2002. – С. 782-788.
18. Орлов Г. Структура функции времени в музыке (Исполнение и импровизация) // Вопросы теории и эстетики музыки / отв. ред. Л. Раабен. – Л., 1974. – Вып. 13. – С. 32-57.
19. Орлова Е. Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления. История. Становление. Сущность. – М., 1984.
20. Орлова Е. Б. В. Асафьев. Путь исследователя и публициста. – Л., 1964.
21. Риман Г. Музыкальный словарь [пер. с 5-го нем. изд.] / пер. и доп. Ю. Энгеля. – М., 1901.
22. Рьжкин И. Русское классическое музыковедение в борьбе против формализма. – М., 1951.
23. Семенов Н. Плотин // История философии: энциклопедия. – Минск, 2002. – С. 792-797.
24. Серов А. Музыка и толки о ней // Серов А. Н. Статьи о музыке. В 7 вып. Вып. 2 а. 1854-1856 / сост. и коммент. Вл. Протопопова. – М., 1985. – С. 80-89.
25. Фарбштейн А. Музыка и эстетика. – Л., 1978.
26. Фурс В. Парменид // История философии: энциклопедия. – Минск, 2002. – С. 765.
27. Холопов Ю. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. – М., 1982. – С. 52-104.
28. Холопов Ю. О формах постижения музыкального бытия // Вопросы философии. – 1993. – № 4. – С. 106-114.
29. Циммерман Б. Интервал и время // Композиторы о современной композиции. Хрестоматия / ред.-сост. Т. Кюрегян, В. Ценова. – М., 2009. – С. 92-106.
30. Цуккерман В. О некоторых особых видах целостного анализа // Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды. – М., 1970. – С. 409-426.
31. Эйнштейн А. Вопросы космологии и общая теория относительности // Альберт Эйнштейн и теория гравитации: сб. ст. / науч. ред. Е. Куранский. – М., 1979. – С. 287-298.

Консон Григорий Рафаэлевич

кандидат искусствоведения, доцент,
зав. кафедрой истории и теории исполнительского искусства
Государственной классической академии
им. Маймонида

