

78.083.28

*П. О. Тончук*

### **ФУГА КАК СИМВОЛ «ФАУСТОВСКОЙ» КУЛЬТУРЫ И ПРОБЛЕМА ЭВОЛЮЦИИ ЖАНРА**

В данной статье представлена попытка осмысления с позиций музыковедения философской концепции О. Шпенглера, обозначившего фугу в качестве символа западноевропейской (фаустовской) культуры. «Фаустовская» фуга впервые рассматривается в контексте эволюции жанра как культурный архетип, успешно проявляющий себя в различных типах музыкальных культур.

**Ключевые слова:** фаустовская культура, фуга, философия, полифония, архетип.

*Р. О. Tonchuk*

### **A FUGUE AS THE SYMBOL OF THE “FAUST’S” (WEST EUROPEAN) CULTURE AND THE PROBLEM OF THE GENRE EVOLUTION**

The theoretical basis of the following article uses the concept of Spengler who derived eight particular so called “high cultures” in his famous work “Decline of the West.” According to Spengler's concept the Western type is defined as “faustian” which is symbolized by art of a fugue.

However despite the inevitable death of faustian culture, a fugue continues to rivet the attention of performers worldwide as well as the attention of composers. The reasons of such longevity remain mysterious for musicologists.

According to the theory of music, a fugue is a polyphonical work of art consisted of relatively independent voices. Every single voice in a fugue, according to strict rules, repeats a short melody. This strictly regulated genre initially deserved a “sophisticated” status.

So, may be Spengler was wrong, introducing the idea of a fugue's strong affiliation with one of his cultural types? To get an answer to this question, this article reveals the most prominent landmarks of this genre's evolution. We'll attempt to trace this genre's expansion behind the boundaries of culture which engendered it.

This very article illustrates that “faustian fugue” cristallized in masterpieces of Bach and his contemporaries and served as a representation of the whole Western culture for Spengler, also contained the original “proto sample” to this days, inspite of the transition to the modern spheres. We used the theories of cultural concepts developed by Stepanov and Bolshakova's theory of cultural archetypes. This research gave us an opportunity to confirm the existence of a “fugue archetype” which is the successive evolution based on the genre.

Though it is necessary to emphasize such a landmark of the archetype's existence as a possibility of its “nationalization” or simply its transition into a different national culture.

In this context the famous quotation of Glinka about the aspiration “to solemnize the official marriage of Western fugue and Russian musical tradition” appears to be quite symbolic. We also stress the importance of the suggestion of Taneev, who opined that one specific feature of Russian style must be a harmonic unity of different Russian and european elements represented in a Russian fugue.

In a subsequent development of a fugue two obvious multidirectional tendencies are defined. On the one hand composers go beyond the frontiers of their national culture reflecting collisions common to the whole humankind. On the other hand, the national element of a fugue's genre is accentuated which is caused by its expansion further into the cultural space outside Europe, the Eastern world. Fugues of Eastern composers can be characterized by one common feature, its realization of polyphonetical genre harmonized with conditions of the culture that has a musical tradition of a prevailing monody.

The fugue's genre, is not only originated in western culture but also serving as one of its symbols in accordance with Spengler's words, proved to be thriving and flourishing in completely different conditions.

Therefore, Spengler, who condemned the fugue's genre to unavoidable death, underlined the universalism of that genre capable of reflecting modern realia.

**Keywords:** “Faust’s culture”, fugue, philosophy, polyphony, archetype.

Как известно, О. Шпенглер, отрицавший существование единой истории человечества, в своей книге «Закат Европы» выделил восемь культурно-исторических типов, среди которых западноевропейский обозначен как «фаустовский». Каждый из них прошел собственный жизненный цикл: рождение, юность, зрелость, старость и, наконец, смерть, после которой культура перерождается в цивилизацию. Современная философу «фаустовская» культура, по его мнению, находилась именно на этом, посткультурном этапе цивилизации. Символом «фаустовской» культуры О. Шпенглер обозначил искусство фуги, противопоставляя античной *аполлоновской* душе «фаустовскую» душу, прасимволом которой является чистое беспредельное пространство, а «телом» – западная культура, расцветшая на северных низменностях между Эльбой и Тахо одновременно с рождением романского стиля в X столетии. Аполлоновским является изваяние нагого человека; фаустовским – искусство фуги» [13, с. 277]. При этом, не являясь музыкантом, он не дает ни характеристики, ни собственного понимания этого ключевого для данного труда жанра, лишь подразумевая его в рассуждениях о душе «фаустовской» культуры, утверждая, что «органные фуги, кантаты и “Страсти” Шюца, Гаслера и Баха создали образ протестантского Бога» [13, с. 281].

Но если цивилизация, по О. Шпенглеру, – есть смерть культуры, а вместе с ней и ее души, то почему же по сей день fuga продолжает привлекать внимание не только исполнителей,

но и композиторов? Более того, в курсе полифонии, обязательном для большинства музыкальных специальностей, основным разделом является изучение фуги, предполагающее умение не только анализировать, но и сочинять образцы данного жанра.

Показательно также, что в XX веке происходит всплеск интереса к полифонии в целом и к фуге в частности. Назовем имена П. Хиндемита, Д. Шостаковича, Р. Щедрина, С. Слонимского и других авторов. В стремлении найти причины «жизнестойкости» фуги мы, к своему удивлению, не обнаружили в русскоязычном музыкознании попыток осмыслить положения О. Шпенглера фуге, выступающей у него в качестве символа всей западноевропейской цивилизации. Имеется лишь ряд небольших статей, посвященных общим проблемам связи музыки с философией О. Шпенглера<sup>18</sup> и, более широко – вообще с фаустовской темой в музыке<sup>19</sup>. Относительно зарубежного музыкознания картина фактически аналогичная. Непосредственно философский аспект фуги как в отечественном, так и в зарубежном музыкознании рассматривался лишь с позиций пифагорейской философии<sup>20</sup>.

При этом необходимо отметить ряд работ философского и культурологического плана, посвященных общей проблеме музыки в трудах О. Шпенглера<sup>21</sup>.

Изложенное обусловило актуальность сопряжения философских изысканий О. Шпенглера с музыкально-теоретическими и музыкально-историческими наблюдениями в сфере изучения данного жанра с учетом современных философских концепций – теории культурных концептов Ю. С. Степанова и культурных архетипов А. Ю. Большаковой.

Предварительно напомним, что с позиции музыкальной теории фуга – это полифоническое, то есть многоголосное произведение, где все голоса относительно самостоятельны. Сам термин происходит от латинского *fuga* – бег, погоня. Каждый голос фуги, в соответствии со строгими правилами, поочередно повторяет тему – короткую мелодию, проходящую через все произведение. Эти проведения темы как бы «догоняют» друг друга.

Согласно А. Н. Должанскому, строение фуги подобно тезису с доказательством. При этом музыкальным воплощением тезиса является тема, а фуга в целом представляет собой раскрытие его смысла. В композиционном плане в фуге выделяется экспозиция, где тезис подвергается сомнению, и свободная часть, где происходит его дальнейшее осмысление и

<sup>18</sup> См., например: А. Майкапар. Освальд Шпенглер: суждение о музыке // Музыкальная жизнь. – 1989. – № 24. – С. 28–29; в работе К. Александровой (Место искусства в теории культурно-исторических циклов О. Шпенглера [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://oswald-spengler.narod.ru/monster.htm>) речь идет даже не о музыке, а в целом обо всех видах искусства.

<sup>19</sup> Об этом, например: Фауст-тема в музыкальном искусстве и литературе. – Новосибирск: НГК им. М. И. Глинки, 1997. – 289 с.

<sup>20</sup> См., например: Dentler Н.-Е. Johann Sebastian Bachs «Kunst der Fuge»: Ein pythagoreisches Werk und seine Verwirklichung. – Mainz u. a.: Schott, 2000. – 200 s. В более узком плане – исследования числовой символики фуги содержатся в следующих работах: Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. – М.: Сов. композитор, 1990. – 312 с.; Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений И. С. Баха / пер. А. Майкапар. – М.: Музыка, 1989. – 388 с.; Вязкова А. Тайны смысла в цикле И. С. Баха «Искусство фуги» // «Вестник» РАМ им. Гнесиных. – 2009. – № 2.

<sup>21</sup> См., например: Федякин С. Р. Бах и Закат Европы [Электронный ресурс] // Завтра: Электрон. журн. – № 15(45). – Режим доступа: <http://www.zavtra.ru/denlit/045/81.html>; Walcker-Mauer Gerhard. Faust und Bachsche Fuge [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.gewalcker.de/gewalcker.de/PDF\\_public/Faust+Bach.pdf](http://www.gewalcker.de/gewalcker.de/PDF_public/Faust+Bach.pdf)

утверждение. В итоге fuga определяется А. Н. Должанским как «высшая музыкальная форма последовательного раскрытия и утверждения единой художественной идеи, воплощенной в теме» [4, с. 151–162]. Исходя из этого, ее содержание можно выразить так: изложение мысли, рассмотрение ее под разными углами зрения, сомнения, проверка мысли «на прочность» и, наконец, утверждение мысли.

Технологию реализации этого движения мысли можно отразить через композицию, предполагающую наличие семи разделов: 1) тема – *propositio* (изложение); 2) ответ – *aetiologia* (причина); 3) тема в обращении – *inversio* (противоположное); 4) измененные или фугированные проведения темы – *similia* (подобное); 5) проведения темы в других голосах, в уменьшении и в увеличении – *exempla* (примеры); 6) канонические стреттные проведения темы – *confirmatia* (утверждение); 7) кадансирующее проведение темы вместе с имитациями в других голосах на органном пункте в басу – *conclusio* (заключение) [8, с. 68].

При этом непосредственно схема фуги в принципе одна, но имеет множество форм своего проявления.

Фуга – это и жанр, и форма. Ее истоки – в позднесредневековых западноевропейских жанрах мотет и месса. Расцвета fuga достигла в XVIII веке, в эпоху барокко, в творчестве Иоганна Себастьяна Баха.

Таким образом, fuga – это строго регламентированный жанр, требующий точного расчета и соблюдения множества правил. Б. Асафьев называет ее одной из самых рациональных и стройных форм, указывая на безусловную упорядоченность процесса формообразования в фуге [1, с. 111]. Жанр, изначально заслуживший интеллектуальный статус, подтверждает его возможности в выражении философского содержания. Ведь положение, известное со времен Сократа, гласит: «Настоящая мысль может пребывать только в диалоге, только в игре понятий, то есть в самом философствовании» (см.: [17]). Мыслители XVII века также часто писали свои труды в форме дискуссии, обсуждения. Таким образом, диалогическое или полифоническое начало, характерное для философии, способствовало возникновению жанра фуги. Не случайно в качестве философской предпосылки возникновения жанра называют также философию Нового времени, когда расцветающая вера человека в возможность рационального познания мира проецировалась на музыкальное искусство, никогда не развивавшееся изолированно, чутко улавливавшее и вдохновлявшееся этими идеями.

Подобные качества фуги не могли остаться незамеченными представителями философской мысли. Философы пишут о том, что fuga космична, ее бег – это вечный бег планет, а основная идея – «величайшая попытка человечества создать космические модели на Земле» [16]. Фактически о том же, но в рамках категорий музыкальной науки говорят теоретики музыки: «Фуга <...> представляет собой зенит тенденций рационального и художественного, концентрацию собранных, как в фокус, принципов формообразования, развитых в различных жанрах и формах» [9, с. 217].

Исполнители утверждают, что в фуге И. С. Баха представлены не только разные времена, но и разные состояния, одновременно звучащие в разных голосах. Известно, что И. С. Бах учил «смотреть на инструментальные голоса как на личности, а на многоголосное инструментальное сочинение как на беседу между этими личностями» [10]. Каждое звучание – значимо, каждая тема, мотив, а то и нота – это «оживание смыслов» [18]. По утверждению С. Федякина, И. С. Бах воплотил то же отношение к миру, что (согласно М. М. Бахтину) показал Достоевский в своих романах. Отдельный голос у него – воплощение одиночного сознания, а многоголосие – «равное участие разных сознаний в общей жизненной драме» [18].

Называя математику «отражением и чистейшим выражением идеи фаустовской души» [13, с. 165], Шпенглер считал, что искусство фуги представляет собой «полную параллель к аналитической геометрии» [13, с. 336]. А музыковеды не сомневаются в том, что путем высокой точности контрапункта Бах стремился к достижению «музыки сфер», которую пифагорейцы усматривали в движении светил [14]. Удивительная математическая точность, продуманность всех числовых соотношений в музыке Баха поражала многих исследователей.

Таким образом, fuga действительно отражает многие черты, присущие «фаустовской» душе, а следовательно, и «фаустовской» культуре. Поэтому выбор ее в качестве символа западноевропейской культуры можно назвать закономерным и убедительным.

И все же, как могло случиться, что fuga – душа «фаустовской» культуры – по сей день продолжает оставаться в орбите творческих устремлений не только исполнителей, но и композиторов? В чем ошибался О. Шпенглер, отождествляя fuga с одним конкретным типом культуры? И ошибался ли он? Чтобы ответить на этот вопрос, проследим основные вехи в эволюции fuga. При этом нет необходимости ориентироваться на традиционные для изучения курса полифонии этапы: барокко, классицизм, романтизм, XX век, где объектом рассмотрения являются особенности тематизма, голосоведения, вертикальных перестановок голосов, тональных планов, формообразования и т. д. В контексте настоящей статьи целесообразно проследить миграцию жанра за пределы породившей его культуры.

Предварительно подчеркнем, что для современных исследований характерно рассмотрение художественного творчества в прямой связи с этнопсихологией, ментальностью, социологией. Но, в сущности, и О. Шпенглер в своем труде фиксирует ментальность, в основе которой лежит совокупность идей, эмоций, представлений и образов того или иного культурного общества. В этом аспекте его «душа культуры» может быть рассмотрена с позиций ментально-психических образований – **концептов**, в виде которых «культура входит в ментальный мир человека» [11, с. 42–43].

«Фаустовская» fuga, являющаяся для О. Шпенглера олицетворением всей западноевропейской культуры – это именно та fuga, которая сложилась в творчестве И. С. Баха и его современников, fuga, уходящая своими корнями в западноевропейскую культуру и возросшая на ее почве, передающая религиозно-философское содержание в предельно обобщенном, логически выверенном виде, не допускающем проявлений сиюминутных эмоций или мимолетных жизненных впечатлений. Однако «фаустовская» fuga не заключена в границы определенной исторической эпохи. Как далеко в дальнейшем композиторы ни уходили бы от первоначального образа fuga, какой бы современной по музыкальному языку и образным сферам она ни становилась, в ее глубине все же таится тот самый «исходный протообразец», который обозначила в своих трудах А. Ю. Большакова, раскрывая соотношение понятий архетип-концепт-культура, что соотносится с такими признаками культурного архетипа как «первичность и производность по отношению к дальнейшей линии развития <...> универсальность и вариативная повторяемость» [2, с. 48]. Архетипы – это «базовые концепты, задающие координаты, в которых человек воспринимает и осмысливает мир и осуществляет свою жизнедеятельность» [2, с. 48]. Однако архетип не есть просто «концепт». Его глубинная инвариантность позволяет обозначить архетип как некую *константу*, которая, в свою очередь, представляет собой базовый устойчивый «концепт, существующий *постоянно* или, по крайней мере, очень *долгое* время» [11, с. 84–85]. При этом уже в творчестве одного автора «архетип» как художественный концепт проявляет склонность к бесконечным варьированиям [2, с. 49].

Исходя из обозначенной концепции, можно определить «фаустовскую» фугу как «инвариантное ядро <...> видоизменяющееся в соответствии с конкретной исторической ситуацией, в сопротивлении ей и в адаптации к ней» [2, с. 48] и говорить о существовании в ее лице **архетипа фуги**, на основе которого затем происходила вся дальнейшая эволюция жанра. При этом необходимо подчеркнуть (отмеченное А. Ю. Большаковой) наличие такой важной вехи в существовании любого архетипа, как возможность его «национализации» – то есть перенесения на новую почву, в иную национальную культуру.

Для этого воспользуемся подсказкой самого Освальда Шпенглера, отдельно выделявшего новую зарождающуюся культуру – русскую, в основе которой лежит особая русская душа [13, с. 183].

Для русско-сибирской культуры (в представлении Шпенглера) характерно восприятие пространства как бесконечной поверхности. Прообраз такого представления – степь, уходящая за горизонт. Представитель русской культуры по-другому воспринимает небо. По мнению философа, для европейца небо – небосвод, то есть уходящая ввысь бесконечность, для русско-го небо – небосклон, уходящий за горизонт (см.: [6, с. 332]).

Симптоматично, что даже в фугах И. С. Баха мы можем проследить своеобразное предвидение этой новой культуры. Вспомним знаменитую фугу *dis-moll* из первого тома «Хорошо темперированного клавира». Удивительно, насколько ярко ощущается в ней связь с русской протяжной песней, отражающей ту самую, уходящую за горизонт степь<sup>22</sup>. Так, выдающийся русский пианист А. Рубинштейн говорил: «В фуге восьмой есть сходство с характером русской народной музыки. Она так мелодична, что её можно было бы пропеть<sup>23</sup> в четыре голоса»<sup>24</sup>. И это далеко не единственная «русская» тема в баховских фугах<sup>25</sup>.

В этом контексте глубоко символичной видится известнейшая фраза М. И. Глинки о стремлении связать «фугу западную с условиями нашей музыки узлами законного брака», высказанная им в письме к К. А. Булгакову в ноябре 1856 года и ставшая практически афоризмом. Таким образом, пишет Г. Аминова, М. И. Глинка оставил потомкам «программу» создания национальной музыки в соответствии с едиными для разных народов законами [15].

Но мастером отечественной фуги мы по праву считаем С. И. Танеева, воспринимавшего себя преемником дела, начатого М. И. Глинкой. Он полагал, что специфическим качеством русского стиля должно быть гармоничное сочетание национально-русского и европейского

<sup>22</sup> Безусловно, приведенное утверждение достаточно субъективно и основано на восприятии с позиций представителя именно русской культуры. Но такое восприятие является довольно распространенным. Нередко педагоги предостерегают музыкантов от подчеркнуто «русского» исполнения этой фуги, рекомендуют избегать переинтонирования, изменения мотивной структуры и артикуляции в теме и ее развитии. Думается, в данном случае мы имеем дело не просто со своеобразным межъязыковым омонимом. Речь идет, скорее, о проблеме адекватной интерпретации музыкального текста чужой культуры.

<sup>23</sup> «Б. Яворский также полагал, что эта фуга гораздо лучше звучала бы в вокальном исполнении» (Носина В. Б. Символика музыки Баха и ее интерпретация в «Хорошо темперированном клавире» И. С. Баха. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1991. – С. 27.)

<sup>24</sup> Кавос-Дехтерева С. Ц. А. Г. Рубинштейн. Биографический очерк 1829–1894 гг. и музыкальные лекции (курс фортепианной литературы) 1888–1889. – СПб.: Изд-во Стасюлевича, 1895. – 284 с.

<sup>25</sup> См., например: Фуга *c-moll*, из II тома «Хорошо темперированного клавира».

классического начал, возможное, например, в форме «русской фуги» или «православной кантаты». Как и М. И. Глинка, С. И. Танеев призывает соотечественников усвоить «опыт древних контрапунктистов» [12, с. 73–74].

Содержание фуг С. И. Танеева раскрывается в свете идей русской религиозной философии. Фундаментальным ее принципом является принцип верующего разума. «Русская философия органически не приемлет идею самоуничтожения культуры, конца мира как “завершения внутренне необходимого развития”, предсказанного О. Шпенглером <...> порожденную духом фатализма. Русская философия не покидает своего новозаветного духовного поля» [15]. По мнению Г. Аминовой, в этом заключается суть и философии музыки Танеева, поскольку для него, как и для многих других русских мыслителей той эпохи, корень произошедшего кризиса европейской культуры есть следствие патологической трансформации духовных ценностей человека, «кризиса духа» [15].

Однако о глубоком кризисе духовности свидетельствует следующая веха в развитии фуги, отразившая способность жанра показать не только высоту идеалов, но и объективно отразить современную эпоху, философию нашего времени, которое, в соответствии с концепцией О. Шпенглера, определяется как стадия погибшей культуры – цивилизация.

Фуга этого периода оказалась как бы на распутье. С одной стороны, она – за пределами национального культурного поля. Композиторы стремятся отражать в своих фугах общечеловеческие коллизии. Не случайно А. Н. Должанский основное содержание цикла «24 Прелюдии и фуги» Д. Д. Шостаковича характеризует как «Мир в середине XX века. Мир после войны» [3, с. 222]. Ре-бемоль мажорная фуга Д. Шостаковича – это зловещее торжество механистичности, неукротимая нечеловеческая энергия, сметающая все на своем пути.

В этом русле нашли отражение характерные для XX века процессы урбанизации, демонстрация роли техники в жизни человека, определенное нивелирование духовной составляющей. О различных проблемах, связанных с этими явлениями, размышляли многие философы<sup>26</sup>.

С другой стороны – напротив, происходит усиление национального начала фуги, обусловленное ее выходом за пределы Европы – в культуру Востока. Фуги А. Хачатуряна (Армения), Г. Мушеля (Узбекистан), Ф. Бахора (Таджикистан), Дин Шан Дэ, Чжао Фэна, Чен Мин Чжи (Китай)<sup>27</sup> и др. при всем их различии можно объединить одним признаком, вытекающим из принадлежности к восточной культуре. Это реализация полифонического жанра в условиях культуры, музыкальные традиции которой не предполагали многоголосия, то есть были монодийными. Жанр, не только зародившийся в западноевропейской культуре, но даже являющийся, по Шпенглеру, ее символом, органично проявил себя в принципиально иных условиях.

---

<sup>26</sup> Вновь вспомним О. Шпенглера и принадлежащий ему труд «Человек и техника» (см.: Шпенглер О. Человек и техника // Культурология XX век. – М., 1995. – С. 454–492), а также работу Х. Ортега-и-Гассета «Восстание масс» (М.: Аст, 2008. – 352 с.)

<sup>27</sup> Попутно отметим, что для китайских композиторов так же, как и ранее для русских, характерно стремление не только к созданию опусов, но и к теоретическому осмыслению жанра и его возможностей в условиях китайской музыкальной культуры. Так, Дин Шан Дэ принадлежит труд «Очерки по технике фуги», Чжао Фэн написал «Азбуку фуги», Чен Мин Чжи создал «Новую теорию изучения фуги».

Но что же происходит с архетипом, «фаустовской» фугой, ее сущностными параметрами? В связи с этой проблемой необходимо вспомнить о структуре архетипа (по А. Ю. Большаковой), содержащей пассивный и актуальный слои. Пассивный – уходит своими корнями в многовековую память человечества и связан с конкретным историко-культурным контекстом, тогда как актуальный выявляет «определенные свойства исходного образца, в зависимости от контекста новой эпохи» [2, с. 50]. Именно актуальный, то есть новейший и самый активный слой архетипа составляет основной его признак, утверждает исследователь. Таким образом, проецируя данные положения на предмет рассмотрения, уместно говорить не о потере каких-то свойств «фаустовской» фуги, а об актуализации ранее скрытых сторон, заложенных в ней как в архетипе жанра.

В результате на примере фуги мы видим, что отрицаемая О. Шпенглером преемственность между чужеродными культурами не только возможна. Она (преемственность) позволяет понять, что фуга – это своего рода характеристика самого процесса мышления.

В заключение подчеркнем, что Освальд Шпенглер, в силу фатальности своей концепции «приговоривший» фугу к исчезновению вместе с умирающей душой «фаустовской» культуры, тем не менее, указал нам на универсальный жанр, способный отразить реалии современности.

### Литература

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. – 2-е изд. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
2. Большакова А. Ю. Архетип – концепт – культура // Вопросы философии. – 2010. – № 7. – С. 47–57.
3. Должанский А. Н. 24 Прелюдии и фуги Д. Шостаковича. – Л.: Сов. композитор, 1963. – 276 с.
4. Должанский А. Н. Относительно фуги // Советская музыка. – 1959. – № 4. – С. 151–162.
5. Кавос-Дехтерева С. Ц. А. Г. Рубинштейн. Биографический очерк 1829–1894 годов и музыкальные лекции (курс фортепианной литературы) 1888–1889. – СПб.: Изд-во Стасюлевича, 1895. – 284 с.
6. Лега В. П. История западной философии. Ч. 2: Новое время. Современная западная философия: учеб. пособие. – 2-е изд., доп. и перераб. – М.: Изд-во ПСТГУ, 2009. – 469 с.
7. Лосев А. Ф. Основной вопрос философии музыки. Философия. Мифология. Культура. – М.: Политиздат, 1991. – С. 315–335.
8. Мальцев С. О психологии музыкальной импровизации: учеб. пособие. – М.: Музыка, 1991. – 88 с.
9. Мюллер Т. Ф. Полифония: учебник. – М.: Музыка, 1988. – 335 с.
10. Розенов Э. И. С. Бах и его род: Биографический очерк. – М., 1911. – 72 с.
11. Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Академический Проект, 2001. – 990 с.
12. Танеев С. И. Из памятной книжки. 1875, 1877, 1879 годы // Сергей Иванович Танеев. Личность, творчество и документы его жизни. Труды Гос. института муз. науки. История русской музыки в исследованиях и материалах / под ред. проф. К. А. Кузнецова. – М.; Л., 1925. – Т. 2.
13. Шпенглер О. Закат Европы. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. – 638 с.
14. Dentler H.-E. Johann Sebastian Bachs «Kunst der Fuge»: Ein pythagoreisches Werk und seine Verwirklichung. – Mainz u. a.: Schott, 2000. – 200 s.
15. Аминова Г. Философия музыки С. И. Танеева [Электронный ресурс] // Израиль XXI. – 2011. – № 30. – Ноябрь. – Режим доступа: <http://www.21israel-music.com/Taneyev.htm> (дата обращения: 20.05.2013).
16. Казиник М. С. Интервью [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://forum.muzcentrum.ru/forum10/topic239/?PAGEN\\_1=10](http://forum.muzcentrum.ru/forum10/topic239/?PAGEN_1=10) (дата обращения: 20.05.2013).

17. Узелац М. Рождение философии музыки А. Ф. Лосева из духа неоплатонизма [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.uzelac.eu/Strane\\_studije/30\\_UzelacMRozdenijeFilosofMuzikeAFLoseva.pdf](http://www.uzelac.eu/Strane_studije/30_UzelacMRozdenijeFilosofMuzikeAFLoseva.pdf) (дата обращения: 23.05.2013).
18. Федякин С. Р. Бах и Закат Европы [Электронный ресурс] // Завтра: Электрон. журнал. – № 15(45). – Режим доступа: <http://www.zavtra.ru/denlit/045/81.html> (дата обращения: 24.05.2013).
19. Temple R. The philosophy of the fugue. A Personal View [Electronic resource]. – Режим доступа: [http://www.romanianculture.org/downloads/THE\\_PHILOSOPHY\\_OF\\_THE\\_FUGUE.pdf](http://www.romanianculture.org/downloads/THE_PHILOSOPHY_OF_THE_FUGUE.pdf) (дата обращения: 27.05.2013).
20. Walcker-Mauer Gerhard. Faust und Bachsche Fuge [Electronic resource]. – Режим доступа: [http://www.gewalcker.de/gewalcker.de/PDF\\_public/Faust+Bach.pdf](http://www.gewalcker.de/gewalcker.de/PDF_public/Faust+Bach.pdf)

### Literatura

1. Asaf'ev B. V. Muzykal'naja forma kak process. – 2-e izd. – L.: Muzyka, 1971. – 376 s.
2. Bol'shakova A. Ju. Arhetip – koncept – kul'tura // Voprosy filosofii. – 2010. – № 7. – S. 47–57.
3. Dolzhanskij A. N. 24 Preljudii i fugi D. Shostakovicha. – L.: Sov. kompozitor, 1963. – 276 s.
4. Dolzhanskij A. N. Otnositel'no fugi // Sovetskaja muzyka. – 1959. – № 4. – S. 151–162.
5. Kavos-Dehtereva S. C. A. G. Rubinshtejn. Biograficheskij ocherk 1829–1894 godov i muzykal'nye lekicii (kurs fortepiannoj literatury) 1888–1889. – SPb.: Izd-vo Stasjulevicha, 1895. – 284 s.
6. Lega V. P. Istorija zapadnoj filosofii. Ch. 2: Novoe vremja. Sovremennaja zapadnaja filosofija: ucheb. posobie. – 2-e izd., dop. i pererab. – M.: Izd-vo PSTGU, 2009. – 469 s.
7. Losev A. F. Osnovnoj vopros filosofii muzyki. Filosofija. Mifologija. Kul'tura. – M.: Politizdat, 1991. – S. 315–335.
8. Mal'cev S. O psihologii muzykal'noj improvizacii: ucheb. posobie. – M.: Muzyka, 1991. – 88 s.
9. Mjuller T. F. Polifonija: ucheb. posobie. – M.: Muzyka, 1988. – 335 s.
10. Rozenov Je. I. S. Bah i ego rod: Biograficheskij ocherk. – M., 1911. – 72 s.
11. Stepanov Ju. S. Konstanty: Slovar' russkoj kul'tury. – 2-e izd., ispr. i dop. – M.: Akademicheskij Proekt, 2001. – 990 s.
12. Taneev S. I. Iz pamjatnoj knizhki. 1875, 1877, 1879 gody // Sergej Ivanovich Taneev. Lichnost', tvorcestvo i dokumenty ego zhizni: Trudy Gos. instituta muz. nauki. Istorija russkoj muzyki v issledovanijah i materialah / pod red. prof. K. A. Kuznecova. – M.; L., 1925. – T. 2.
13. Shpengler O. Zakat Evropy. – Rostov-na-Donu: Feniks, 1998. – 638 s.
14. Dentler H. -E. Johann Sebastian Bachs «Kunst der Fuge»: Ein pythagoreisches Werk und seine Verwirklichung. – Mainz u. a.: Schott, 2000. – 200 s.
15. Aminova G. Filosofija muzyki S. I. Taneeva [Elektronnyj resurs] // Izrail' XXI. – 2011. – № 30. – No-jabr'. – Rezhim dostupa: <http://www.21israel-music.com/Taneyev.htm> (data obrashhenija: 20.05.2013).
16. Kazinik M. S. Interv'ju [Elektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa: [http://forum.muzcentrum.ru/forum10/topic239/?PAGEN\\_1=10](http://forum.muzcentrum.ru/forum10/topic239/?PAGEN_1=10) (data obrashhenija: 20.05.2013).
17. Uzelac M. Rozhdenie filosofii muzyki A. F. Loseva iz duha neoplatonizma [Elektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa: [http://www.uzelac.eu/Strane\\_studije/30\\_UzelacMRozdenijeFilosofMuzikeAFLoseva.pdf](http://www.uzelac.eu/Strane_studije/30_UzelacMRozdenijeFilosofMuzikeAFLoseva.pdf) (data obrashhenija: 23.05.2013).
18. Fedjakin S. R. Bah i Zakat Evropy [Elektronnyj resurs] // Zavtra: Elektron. zhurnal. – № 15(45). – Rezhim dostupa: <http://www.zavtra.ru/denlit/045/81.html> (data obrashhenija: 24.05.2013).
19. Temple R. The philosophy of the fugue. A Personal View [Elektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa: [http://www.romanianculture.org/downloads/THE\\_PHILOSOPHY\\_OF\\_THE\\_FUGUE.pdf](http://www.romanianculture.org/downloads/THE_PHILOSOPHY_OF_THE_FUGUE.pdf) (data obrashhenija: 27.05.2013).
20. Walcker-Mauer Gerhard. Faust und Bachsche Fuge [Elektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa: [http://www.gewalcker.de/gewalcker.de/PDF\\_public/Faust+Bach.pdf](http://www.gewalcker.de/gewalcker.de/PDF_public/Faust+Bach.pdf)