

УДК 130.2:78.01

Андрій Стрехалюк

ФЕНОМЕН ПІДНЕСЕНОГО У КЛАСИЧНІЙ МУЗИЦІ: КОНЦЕПЦІЇ І ПІДХОДИ

У статті розглядаються основні підходи до інтерпретації класичної музики, аналізуючи способи використання естетичної категорії піднесеного для інтерпретації творів композиторів-класиків. Зокрема акцентується на використанні класичних теорій піднесеного XVIII – XIX ст. Описуються основні тенденції у застосуванні поняття піднесеного для аналізу класичної музики на прикладі творчості Генделя, Керубіні та ін.

Ключові слова: музика, піднесене, музичне піднесене, афекти піднесеного, Бьорк, Михаеліс.

Strekhaljuk A. Phenomenon of the sublime in classical music: concepts and approaches

Author considers main approaches to analysis of classical music, analyses use of aesthetic category sublime for interpretation of works of classical composers. In particular author emphasizes on use of Edmund Burke's and Christian Michaelis's theories of sublime. Main tendencies in use of concept of sublime for analysis of classical music on example of Handel, Cherubini etc are described.

Keywords: music, sublime, musical sublime, affects of sublime, Burke, Michaelis.

Стрехалюк А. Феномен возвышенного в классической музыке: концепции и подходы

Автор рассматривает основные подходы к анализу классической музыки, анализируя способы использования эстетической категории возвышенного для интерпретации сочинений композиторов-классиков. В частности акцентируется на использовании теорий возвышенного Эдмунда Берка и Кристиана Михаелиса. Описываются основные тенденции применения понятия возвышенного для анализа классической музыки на примере творчества Генделя, Керубини и др.

Ключевые слова: музыка, возвышенное, музыкальное возвышенное, аффекты возвышенного, Берк, Михаелис.

У XVII–XVIII ст. разом з широким зацікавленням естетичною категорією піднесеного, яка починає домінувати над категорією прекрасного в мистецтві, у інтелектуальних колах з'являється теоретичний інтерес до феномену піднесеного в музиці. У той же час виникають численні праці естетиків, критиків і філософів, які намагаються пояснити природу тогочасної музики і співвіднести уявлення про музику з наявними знаннями про мистецтво, а також пануючими на той час естетичними та філософськими дослідженнями.

Традиція інтерпретувати музику через категорію піднесеного не втратила своєї актуальності і сьогодні. Наприкінці XX століття дослідники намагаються описати музичне піднесене, спираючись на праці критиків і естетиків попередніх епох, а також дати свою інтерпретацію піднесеного у музиці композиторів-класиків. Однак такі дослідження не завжди послуговуються експліцитним уявленням про категорію піднесеного, а це ускладнює чітке розуміння природи піднесеного в музиці, а також визначення місця цих досліджень у філософському й естетичному дискурсі про феномен піднесеного. Тому існує потреба дослідити, у який спосіб використовується естетична категорія піднесеного для аналізу музичного мистецтва, та вказати на місце таких досліджень у загальному філософсько-естетичному дискурсі кінця минулого століття.

Філософське дослідження музики має давню традицію, однак виразно ця сфера виокремлюється у XVIII столітті. На сьогоднішній день естетика музики неможлива без творчих доробків таких філософів, як Імануїл Кант, Артур Шопенгауер, Ернст Теодор Амадей Гофман, Теодор Адорно та інші. Саме ці автори заклали основи філософського та естетичного аналізу музичного мистецтва, сформулювавши низку тенденцій у дослідженні музики.

Якщо ж говорити про дослідження піднесеного у класичній музиці, то ця проблематика вивчена значно менше. Зокрема серед сучасних дослідників, які розглядають піднесене у музиці, можемо назвати Віктора Беннета [3], Олександра Г. Шапіро [9], Аннет Річардс [8], Клаудію Л. Джонсон [7], Майкла Фенда [5]. Саме на праці цих авторів ми посилатимемось, окреслюючи особливості інтерпретації піднесеного в класичній музиці.

Метою цієї статті є експлікація поняття піднесеного в дослідженнях класичного музичного мистецтва та розкриття значення цієї експлікації для розробки поняття піднесеного як універсальної філософсько-естетичної категорії.

Найчастіше дослідники другої половини ХХ ст. застосовують категорію «піднесене» для аналізу музики епохи бароко, а також частково романтизму та класицизму. Зокрема, найбільша увага відводиться аналізу творчості таких композиторів, як Йоган Себастьян Бах (1685–1750), Шарль Гуно (1818–1893), Антоніо Вівальді (1678–1741), Франц Петер Шуберт (1797–1828), Фредерік Шопен (1810–1849), Георг Фрідріх Гендель (1685–1759), Вольфганг Амадей Моцарт (1756–1791), Марія Луїджі Карло Зенобіо Сальваторе Керубіні (1760–1842) та ін. Саме посилаючись на їх твори, сучасні теоретики демонструють особливості музичного піднесеного. Проте витоки такого аналізу сягають щонайменше ХVIII–ХІХ ст., а саме – праць Едмунда Бьорка та Крістіана Фрідріха Міхаеліса.

У «Філософському дослідженні про походження наших ідей піднесеного і прекрасного» Едмунд Бьорк аналізує людські відчуття і ті умови, які викликають в душі людини відчуття піднесеного. Значну увагу він приділяє слуху як органу чуття, завдяки якому може вироблятися відчуття піднесеного. Філософ стверджує, що існує майже безкінечна кількість видозмін різних звуків, які можуть породжувати відчуття піднесеного [4, с. 156], однак сам зупиняється на розгляді лише декількох.

(1) Першим з них є гучність звучання. Бьорк зазначає: «Надмірної гучності самої по собі достатньо, щоб пересилити душу, тимчасово призупинити її активність і наповнити її жахом. Шум великих водоспадів, лютих штормів, грому або артилерії пробуджує у розумі (mind) величне і таке, що породжує відчуття страху» [4, с. 151]. Подібне відчуття може бути викликане криком великого натовпу. Цей гучний крик «лише своєю силою так вражає і бентежить уяву, що у цій колотнечі і поспіхові розуму навіть найбільш сильні характером ледве можуть утриматись від того, щоб їх не захопило це відчуття, і вони не приєднались до загального крику і спільного рішення натовпу» [4, с. 152].

(2) Друге, що викликає ефект піднесеного, – це раптовість і несподіваність звуків: «Несподіваний вступ або раптові призупинення (паузи) звучання якої-небудь значної потуги мають таку ж силу» [4, с. 152]. І далі: «Якщо перехід від однієї крайності до іншої, байдуже чи у видовищах, чи в звуках, здійснюється легко, – це не спричиняє жаху, і, відповідно, не може бути причиною величності. Завдяки кожній раптовій і несподіваній речі ми схильні здригатись, що означає, що ми маємо відчуття небезпеки і наша природа піднімає нас на захист супроти неї. Можна спостерігати,

що один-єдиний звук певної сили, хоча й короткої тривалості, при його повторенні з певними інтервалами має величний ефект. Небагато речей є більш жахливих, ніж удари великого годинника, коли нічна тиша не дозволяє увазі бути надто розсіяною. Те саме може бути сказане й про удар барабану, що повторюється ритмічно; і про послідовну пальбу артилерії в далечині, – усі згадані тут ефекти мають дуже подібні причини» [4, с. 152].

(3) Ще однією причиною піднесеного в музиці, за Бьорком, є переривчастість звучання: «Тихий, тремтливий голос, хоча й, у певному сенсі, видається протилежним до щойно згаданого (*гучність і несподіваність* – А. С.), породжує піднесене» [4, с. 153]. Вночі, в темряві, коли людина не знає, що з нею може трапитись і яка небезпека чигає на неї, вона стає особливо чутливою. Тоді «деякі тихі, безладні, непевні звуки залишають нас у такій самій страхітливій тривозі відповідно до їхніх причин, як жодне світло чи непевне світло не в змозі зробити щодо предметів, що оточують нас» [4, с. 154].

Нарешті, Бьорк говорить про (4) здатність крику тварин спричиняти ефект піднесеного. Він пише, що «звуки, що наслідують нерозбірливі природні голоси людей або тварин, які зазнають болю або знаходяться в небезпеці, здатні передавати величні ідеї, за винятком хіба що голосу добре знаної істоти, до якої ми зазвичай ставимось з презирством» [4, с. 155].

За Бьорком, усі описані вище звуки та характеристики звучання підкоряються одному принципу – приводять душу в стан тривоги і страху, і саме тому спричиняють величні ідеї та викликають ефект піднесеного. Провокуючи стан настороженості перед очікуваною небезпекою, що викликається цими звуками, людські відчуття мобілізуються, загострюються і стають відкритими до сприйняття піднесених ідей чи об'єктів.

Застосування таких звуків у музиці, відповідно, також привносить у музичні твори тривогу і відчуття небезпеки. А їх слухач отримує задоволення не стільки від гармонійної плавності композиції, скільки від різких та раптових переходів, гучних ударів, що імітують звуки війни, стрільбу артилерії, і душу переповнюють відчуття чогось величного, що межує з загрозливим і небезпечним.

Ще одним автором, який вплинув на аналіз музики через категорію піднесеного, був німецький естетик кінця XVIII – поч. XIX ст. Крістіан Фрідріх Міхаеліс – доцент Лейпцизького університету, що відомий своїми працями «Про дух музики виходячи з Кантівської

критики естетичної здатності судження» (1795–1800, 2 т.); «Проект естетики як лейтмотив академічних лекцій» (1796); «Катехизм про систему музикознавства Й. В. Логієра та ін.» (1828)¹. Значну увагу Міхаеліс приділяв аналізу тогочасної музики, зокрема естетичним її засадам.

Загалом, можемо зазначити, що цей мислитель не відзначався особливою оригінальністю ідей, а був учнем і послідовником І. Канта (звичайно, опосередковано через професорів Єнського університету, де він здобував освіту) та Й. Г. Фіхте. Найбільш цікавим у творчості Міхаеліса є власне його намагання застосувати кантівську естетику до аналізу класичної музики. Однак Міхаеліс не скрізь є послідовником Канта. Зокрема і в тому, що він ставить музику серед високих мистецтв набагато вище, ніж Кант, у якого музика – це гра відчуттів, а її краса обмежена математичними відношеннями між тонами, через що музика є менш об'єктивною, ніж література та образотворче мистецтво [1, с. 53].

На відміну від Канта, Міхаеліс визначав красу музики виходячи не з відношення окремих тонів і частин музичного твору, але загалом з органічної цілісної форми твору. При цьому він стверджував, що музика не зводиться лише до відчуттів і не є так тісно прив'язана до чуттєвого задоволення, як визначав її Кант.

У праці «Піднесене в музиці» («Ueber das Erhabene in der Musik», 1801) Міхаеліс намагався застосувати теорію піднесеного до аналізу музичних творів. Зокрема, він стверджував, що шедевр, який володіє здатністю пробуджувати відчуття піднесеного, дуже часто може видаватись простим, хоча насправді ця властива йому піднесеність долає складну побудову твору і лише видається простою. Що ж до ефектів, які характеризують або викликають піднесене у музиці, то, згідно з Міхаелісом, композитор виражає піднесеність через «вражаючі гармонічні прогресії або ритмічний рисунок», «грубі, неоформлені об'єкти» чи, наприклад, постійне повторювання певної ноти або ж велике розмаїття [звуків], яке унеможливує для слухача скласти усе до купи [5, с. 38].

Як бачимо, попри те, що Міхаеліс опирається на кантівську естетику і концепцію піднесеного, риси, які вказують на піднесене у музиці, мало чим відрізняються від тих, які описував у «Філософ-

¹ "Über den Geist der Tonkunst mit Rücksicht auf Kants Kritik der ästhetischen Urteilskraft" (1795—1800., 2 т.); "Entwurf der Aesthetik, als Leitfaden bei akademischen Vorlesungen" (1796); "Katechismus über J. B. Logiers System der Musikwissenschaft etc." (1828).

ському дослідженні» Едмунд Бьорк з поправкою на те, що Бьорк робить більший акцент на впливі окремих звуків, а Міхаеліс пише про структури звуків у композиції.

Можливо, така однастайність двох різних філософських традицій послужила тому, що у філософському-естетичному дискурсі кінця ХХ століття підходи до аналізу піднесеного в музиці Бьорка й Міхаеліса використовуються найбільше. Саме на цих авторів найчастіше посилаються дослідники у ХХ ст. Концепції Бьорка і Міхаеліса служать інструментом інтерпретації та аналізу негармонійної музики, музики, яка відображає руйнування, втрату гармонії. Їхні підходи найбільш адекватно підходять для аналізу музики, що відображає дисгармонію, катаклізми та людські трагедії, а також величні явища в природі і людській душі.

Клаудія Л. Джонсон у статті «Гігант Гендель і музичне піднесене» на прикладі цього композитора демонструє два важливих моменти для розуміння музичного піднесеного у ХVIII ст. Гендель є одним із композиторів, до творчості якого найчастіше використовують естетичну категорію піднесеного. Уже в першій половині ХVIII століття його називали піднесеним композитором і таким же епітетом характеризували його музику, а наприкінці століття цей статус було остаточно закріплено за Генделем серед публіки та в інтелектуальних колах. Саме Генделеві твори, на думку деяких дослідників, принесли в англійську музику «велич і піднесеність» на противагу «простоті» популярної досі італійської музики [7, с. 517].

Але найважливіші причини визначення його музики як піднесеної, на думку Клаудії Л. Джонсон, є лише дві. По-перше, музика на той час ще не мала великого визнання серед публіки. У ХVIII столітті критики й естетики характеризують музику Генделя як піднесену, запозичуючи і використовуючи уже розроблену концепцію літературного піднесеного, яку знали завдяки відомому перекладу Лонгіна на англійську мову.

Той факт, що власне поняття музичного піднесеного є своєрідним запозиченням з літературної традиції, вказує не лише на існування паралелі між музичним і літературним піднесеним. На думку Клаудії Л. Джонсон, це говорить про те, що музичне піднесене як естетичний феномен у ХVIII–ХІХ ст. не був розроблений сповна і тому був описаний за зразком літературної традиції. Підтвердженням цьому є часті порівняння Генделя з письменниками і поетами, зокрема з Джоном Драйденом, Джоном Мілтоном та Вільямом Шекспіром. Дослідниця доводить, що через те, що музика

ще не мала такого розвитку, якого досягла література, порівняння творчості Генделя з літературними геніями значно впливало на утвердження музики як автономного мистецтва. Не останню роль у цьому відіграла саме піднесеність творів композитора: «Кажучи, що піднесений Гендель – це Шекспір, Мілтон або Драйден у музиці, – це не просто звичайне висловлення визнання. Це обстоювання гідності музики самої по собі, що здійснювалось при зверненні переважно до літературної публіки, яка не розглядала музику як посередника між справжнім генієм, публіки, яка ніколи раніше не підносила композитора так, як вона підносила Генделя» [7, с. 523].

Друге, на що вказує Клаудія Л. Джонсон, – це протиставлення правильного і величного (піднесеного) стилів. Автор доводить, що саме завдяки Генделю у XVIII столітті слухачі за стандарт правильності вважали не стільки витонченість дрібних частин композиції, характерну для італійських майстрів, скільки, навпаки, виявляли захоплення нездоланими величинами [7, с. 516]. У цьому контексті дослідниця намагається описати «неправильний стиль» Генделя і пояснити природу його піднесеності. Для цього вона намагається сформулювати специфіку ефектів музичного піднесеного, що згодом використовує для аналізу та інтерпретації творів композитора та визначення впливу його творчості на англійську музику XVIII–XIX ст.

Клаудія Л. Джонсон, посилаючись на критиків XVIII ст., перераховує такі ефекти піднесеного, властиві для музики Генделя: 1) несподівані переходи у тональності, техніці, темпі або гучності; 2) «різноманіття хору»; 3) сміливі контрасти; 4) піднесені разучі звуки, як правило непривабливі; 5) грубість музичного піднесеного, що протиставляється прекрасному в музиці; 6) дисонанс як вираження неприємного, що є властиве для піднесеного; 7) «громові барабани, хвилюючі сурми і уся манера звучання брязкітливих воєнних звуків»; а також 8) безкрайність (величність/vastness).

Неважко побачити, що ефекти, про які згадує дослідниця, що ними критики характеризували музику Генделя у XVIII–XIX ст., виявляються зіставними з характеристиками піднесеного, що їх описує Едмунд Бьорк та Крістіан Фрідріх Міхаеліс.

Піднесеності в Генделя присвячена також розвідка О. Г. Шапіро «Драма про безкінечну вищість природи: Генделеві ранні англійські ораторії і релігійне піднесене» [9]. У ній автор розглядає творчість композитора в контексті релігійного піднесеного, а окрім того, ана-

лізує церковну і сакральну музику XVIII ст. Дослідник вказує, що тогочасні музичні коментатори часто використовували афективну теорію (зразками якої є підходи Бьорка і Міхаеліса), щоб через опис афектів, які викликає ця музика, довести її вищість щодо опери, що тоді швидко завойовувала публіку і набувала популярності. Однак, як вказує дослідник, про теоретично обґрунтоване використання поняття піднесеного у цій аргументації говорити зарано.

Натомість Гай Шапіро аналізує релігійний виток музичного піднесеного. Зв'язок церковної музики з піднесеним також був опосередкований через традицію поетичного піднесеного. Піднесене привносилось у музику XVIII ст. завдяки переспівуванню величних старозавітних псалмів і релігійних пісень: «Піднесені поетичні перекази прийшли у сакральну музичну традицію головно через строкату сферу домашніх побожних пісень» [9, с. 232]. Піднесене у сакральній музиці виражалась через присутність ангельських хорів, які знаменували велич і наближення до Бога. Окрім того, піднесене прийшло у музику завдяки жанру священних гімнів.

Гай Шапіро, як і Клаудія Л. Джонсон, вказує на паралелізм піднесеного у поезії та музиці, однак, він описує велич у музиці саме з точки зору релігійного піднесеного і тих концепцій піднесеного, які панували у той час, найбільшу увагу приділяючи релігійному піднесеному, через яке людина наближується до величі Бога. При цьому автор зовсім не згадує теорій Бьорка, Канта або ж Міхаеліса. Піднесене, про яке пише Гай Шапіро, ближче до релігійного піднесеного, яке асоціюється з ідеєю вищості і могутності Бога, аніж до експлікованих концепцій будь-кого із згаданих вище філософів.

Прикладом аналізу піднесеного в такому жанрі, як опера, є стаття Майкла Фенда про творчість Керубіні [5]. Майкл Фенд доводить, що опера Керубіні «Еліза або подорож в льодяні гори Сен-Бернар» була натхнена величчю Альп. У той же час автор слушно зазначає, що Альпи слугували основним джерелом натхнення для створення піднесеної літератури, коли власне натхнення і піднесене шукали у величних явищах природи, таких як гори, океан, бурі. Альпи у цьому контексті були однією з улюблених тем літераторів. Майкл Фенд доводить, що лібрето в опері Керубіні «Еліза або подорож в льодяні гори Сен-Бернар» привносить піднесений характер у музику композитора. Апеляція дослідника до лібрето, що можна розглядати як літературний жанр, знову ж вказує на описаний вище зв'язок літератури і музики у теоретичних рефлексіях XVIII–XIX ст.

У своєму аналізі творчості Керубіні автор покликається на виведення поняття піднесеного Едмундом Бьорком із природних феноменів «велич розмірів», «широта простору» (особливо коли дивитися з прірви), «порожнеча» і «самотність». Майкл Фенд доводить, що персонажі опер Керубіні дуже часто опиняються наодинці саме в таких умовах, де природа демонструє свою безперечну перевагу над людиною, яка стикається віч-на-віч з безмежністю природи. У цій безмежності людина постає наодинці з власною самотністю, а незворушна тиша і безмежність Альп відкриває перед нею порожнечу, яку неможливо охопити [5, с. 34].

У контексті дослідження музичного піднесеного цікавою є розвідка Віктора Беннета «Розпізнавання піднесеного» [3], у якій дослідник намагається осмислити піднесене у музиці, аналізуючи технічні моменти та формули, з точки зору яких твориться музика. Дослідника цікавить, як засобами музики створюється відчуття піднесеного. Апелюючи до класичних визначень піднесеного у Лонгіна, Бьорка та Канта, Віктор Беннет критикує їх, стверджуючи, що жоден з цих авторів не зміг точно описати природу піднесеного. На його думку, згадані автори розглядають піднесене як певний різновид прекрасного, в той час як піднесене становить щось зовсім окреме і значно перевищує прекрасне. Однак варто зазначити, що підстави для такої сміливої критики Лонгіна, Бьорка та Канта недостатньо висвітлені й аргументовані.

Віктор Беннет розглядає піднесене в контексті трьох фаз естетичного задоволення, які він описує так: у першій фазі реципієнт отримує естетичне задоволення від твору мистецтва самого по собі; друга – проявляється у тому, що людина відсторонюється від твору, але отримує задоволення від зближення з духом творця і автора; а стан, коли людина через твір мистецтва пізнає і споглядає дух творчості, абстрагований від конкретного твору і конкретного митця, Віктор Беннет називає третьою фазою естетичного задоволення [3, с. 259-260]. Саме з останньою автор асоціює досвід піднесеного, адже піднесене не є чимось, що виражає певну конкретну річ, але тим, що виражає усю цілісність буття і «усе, що може бути виражене, природу всього буття» [3, с. 260]. Автор ілюструє присутність піднесеного в музиці, аналізуючи твори Баха, Гуно, Вівальді, Перселла та Бетховена.

Описане вище розуміння піднесеного дозволяє Віктору Беннету говорити про спорідненість музики загалом з досвідом підне-

сеного. Розуміючи піднесене як «вираження усього, що може бути вираженим», він доводить перевагу музики над іншими мистецтвами. Причиною є те, що образотворче мистецтво і література своєю основою мають буденну інформацію і прив'язані до вираження конкретних предметів, у той час як музика більш наближена до вираження самої себе, без прив'язки до конкретних речей і об'єктів. «Музика має природну схильність рухатись назустріч тому універсальному вираженню, яке ми називаємо піднесеним [2], а інші мистецтва, оскільки вони працюють у тому ж напрямку, повинні всіляко слідувати музиці. Тому звідси випливає, що музика повинна мати першорядне значення для розгляду маніфестацій піднесеного, адже вона починається з природної переваги» [3, с. 261], якої не мають інші види мистецтва.

Отож, як бачимо, музичне піднесене у сучасному філософському дискурсі асоціюється, перш за все, з класичною музикою епохи бароко, а також частково романтизму та класицизму. Однак ще більш характерним є те, що аналіз музики через естетичну категорію піднесеного у сучасному філософсько-естетичному дискурсі послуговується здебільшого конструкціями і концептами XVIII–XIX століть. Дослідники, які, аналізуючи твори композиторів-класиків, у більшості випадків, обирають уже наявну ту чи іншу інтерпретацію піднесеного, і вказують на піднесеність композицій або їх частин. Такий підхід, з одного боку, нічого не дає для поглиблення розуміння самого поняття піднесеного, і аж ніяк не демонструє наявності історичної трансформації цього поняття.

На перший погляд все нібито виглядає так, що аналіз музики за допомогою естетичної категорії піднесеного ніяк не збагачує розуміння самого поняття, а лише вказує, у яких творах можемо спостерігати піднесеність. Однак важливішим є питання, чому саме у тих чи інших композиціях (чи їх окремих фрагментах) ми відзначаємо присутність піднесеного, а в інших композиціях – ні. Саме на прикладі музики чітко виявляється застосування певних маркерів для ідентифікації піднесеного. «Гучність, сила, рвучкість звуків» [4] та ін. постають такими маркерами, які вказують на музичне піднесене.

Ці маркери навряд чи можуть збігатися з маркерами піднесеного, наприклад, у кіно або в літературі. Вони виявляють специфіку саме музичного піднесеного й особливість музики як виду мистецтва. Проте проблема специфіки музичного піднесеного саме у філософському та естетичному сенсі не знаходить свого повного

вираження у працях розглянутих дослідників. Тому глибший аналіз музичного піднесеного з повним використанням філософського інструментарію й понятійного апарату, безумовно, є актуальним і необхідним для кращого осмислення, з одного боку, піднесеного, а з іншого боку, – особливостей музичного мистецтва.

Також потребує дослідження сучасна музика та її співвідношення з піднесеним, при чому не лише на основі теорій XVII–XIX ст., але й із застосуванням більш сучасних концептів піднесеного у Ж.-Ф. Ліотара, С. Жижека тощо.

Література:

1. Кант І. Критика естетичної здатності судження / І. Кант // Естетика / І. Кант. – Львів : Аверс, 2007. – С. 15–212.
2. Коллінгвуд Р. Дж. Принципы искусства / Р. Дж. Коллінгвуд. – Москва : «Языки русской культуры», 1999. – 328 с.
3. Bennett V. The Recognition of the Sublime / V. Bennett // Oxford University Press : Music & Letters. – 1955. – Vol. 36. – № 3. – P. 259–265.
4. Burke E. Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful / E. Burke – London : R. and J. Dodsley in Pall-mall. – 1757. – 342 p.
5. Fend M. Literary Motifs, Musical Form and the Quest for the «Sublime»: Cherubini's Eliza ou le Voyage aux glaciers du Mont St Bernard / M. Fend // Cambridge Opera Journal. – 1993. – Vol. 5. – № 1. – P. 17–38.
6. Hart F. T. Music Appreciation / F. T. Hart // Music Educators Journal. – 1936. – Vol. 23 – № 2. – P. 22–23.
7. Johnson C. L. «Giant Handel» and the Musical Sublime / C. L. Johnson // Eighteen-Century Studies. – 1986. – Vol. 19. – № 4. – P. 515–533.
8. Richards A. Automatic Genius : Mozart and the Mechanical Sublime / A. Richards // Oxford University Press : Music & Letters. – 1999. – Vol. 80. – № 3. – P. 366–389.
9. Shapiro A. H. «Drama of an Infinitely Superior Nature» : Handel's Early English Oratorios and the Religious Sublime / A. H. Shapiro // Oxford University Press : Music & Letters. – 1993. – Vol. 74. – № 2. – P. 215–245.

Рецензент – доктор філософських наук, професор кафедри філософії та релігієзнавства Національного університету «Києво-Могилянська академія» **І. А. Бондаревська**