

## КОЛЕКТИВНОТО НЕСЪЗНАВАНО В МУЗИКАТА. КЪМ ПОСТАНОВКАТА НА ВЪПРОСА

*Дарина Г. Василева*

### COLLECTIVE UNCONSCIOUS IN MUSIC. TO FORMULATION OF THE ISSUE

*Darina G. Vasileva*

*ABSTRACT: What do the terms „archetype“ and „archetypal image“ in music? What caused the powerful energy charge of the archetypal image in music? The author seeks answers to these questions on the basis of analytical psychology of C.G. Jung and the hypothesis of binary asymmetry as a general structural principle connecting the elementary structures of music and living organisms on intracellular level.*

*KEY WORDS: Music, Trichord, Mode Archetype, Collective Unconscious*

*Изследването е финансирано по проект № РД-08-81/03.02.2017 г. от параграф на фонд „Научни изследвания“ на ШУ „Епископ Константин Преславски“.*

Съвременната концепция за образование и възпитание изисква подчертано внимание към културата и към човека като неин съзидател и субект с потенциал за културно саморазвитие. Неоспорими възможности в тази насока разкрива творческата дейност, в основата на която са въображението и фантазията. Но не само. За художественото творчество именно въображението и фантазията са от фундаментално значение, което показва, че подобна концепция би била трудно приложима без осмисляне ролята на изкуството от позицията на днешния ден.

Въпросът за изкуството в контекста на по-общия въпрос за пътищата, по които човекът усвоява действителността, обичайно е съпроводен от съпоставката „наука – изкуство“, а оттам – и от съпоставката „логика – интуиция“. Ала ограничеността при самостоятелното прилагане на тези два подхода в днешно време става все по-очевидна. Тя се превръща в обективно препятствие за по-нататъшното и по-задълбочено опознаване на света. Показателно е, че краят на ХХ век премина под знака на активно взаимодействие между някои хуманитарни дисциплини и такива естествено-научни области като физика, математика, информатика и биология. В резултат на това взаимодействие се появиха новите интердисциплинарни направления биосемиотика и биомузикознание, въпреки съпътстващите трудности – следствие от „затвореността“ и езотеричността на музикознанието. „Затвореност“ и езотеричност, обусловени от сложността на самия феномен „музика“ [2].

И все пак, стане ли дума за интуиция, музиката като вид изкуство по особен начин привлича изследователското внимание. Интензивността, времевата съсредоточеност и преди всичко непосредственото въздействие върху дълбинните пластове на човешката психика, определящи за нейната специфика, очертават кръга на някои от най-сериозните професионални проблеми в редица области – от музикалната педагогика, музикалната психология, музикалната естетика, социологията на изкуството, музикалната херменевтика и пр. до някои широкоспектърни методи на психотерапията.

Понятието „дълбинни пластове на психиката“ ясно и недвусмислено насочва не просто към несъзнаваното, а към онази негова сфера, която К. Г. Юнг нарече „колективно несъзнавано“ – душевно пространство, чието съдържание съставляват архетиповете.

Какво означава „архетип“? И по-конкретно: какво е „архетип в музиката“? В кои случаи изследователят има сериозни основания да говори за проявление на архетипа в музиката?

Опитът да потърсим отговор на тези въпроси е мотивиран от наблюдаващата се в наши дни миграция на понятието „архетип“ в етнографията, литературознанието и изкуствознанието,

социологията, лингвистиката, културологията... [5, 9, 12] Миграция, съпроводена от различни модификации на това понятие, при което разглеждането му в контекста на различни научно-изследователски парадигми дава възможност за изследване спецификата на неговите проявления в различните сфери на общото интелектуално пространство, както и за открояване особеностите в трактовката на архетипа при различните подходи. Преди всичко обаче следва да потърсим главните опорни точки за последващи разсъждения в някои основни постановки от аналитичната психология на К. Г. Юнг.

Въз основа на своя практически опит швейцарският психолог стига до извод, който ще се окаже решаващ за неговата теория, а именно: съществуват определени мотиви и комбинации от „първоелементи“, притежаващи свойството „вездесъщност“. С непостижимо постоянство те се появяват в митове и вярвания на различни народи от различни географски ширини, както и в сънища и болезнени фантазии на хора, които, оказва се, не познават митологията. Мотиви, свършено фантастични и произволни. Недетерминирани от логиката на заобикалящата действителност. Неподлежащи на обяснение като резултат от повсеместните условия на живот на хората. Те не се разпространяват чрез традицията, езика и миграцията, а се появяват спонтанно, по всяко време, на всяко място, без каквото и да е външно влияние. [15: 91] Оттук и предположението, че пораждащите подобни мотиви и закономерности следва да бъдат търсени в самата човешка психика – несъзнаваното продуцира схеми, априорно формиращи представите на човека. Тези схеми Юнг нарича архетипове.

Важно е да се подчертае, че става дума за унаследяване на схеми, а не на образи. „Архетиповете не се определят от своето съдържание, а единствено от своята форма, и то само до някаква твърде ограничена степен. Един първообраз се определя от своето съдържание само когато бъде осъзнат, следователно – когато бъде изпълнен с материал от съзнателния опит.“ [15: 91] Формата на архетипа Юнг сравнява с аксиалната система на кристала, която „преформира кристалинната структура в маточната течност, без самата да има материално съществуване, [...] аксиалната система определя само стереометричната структура, а не и конкретната форма на отделния кристал. Той може да бъде голям или малък и може да варира безкрайно поради различната големина на своите фасети или поради израстването си от два кристала. Единственото, което остава постоянно, е аксиалната система, или по-скоро непроменливите геометрични пропорции, които лежат в основата ѝ. Същото се отнася и за архетипа. По принцип той може да има и едно непроменливо ядро на значението – но винаги само по принцип, никога съобразно конкретните си прояви“ [15: 91–92].

Въпреки че самият архетип е празен и чисто формален – нищо друго, освен „*facultas praeformandi*“, възможност за представяне, която е дадена а priori – изпълни ли се с материал от съзнателния опит и се превърне в архетипен образ, придобива огромен, свръхмошен енергиен заряд. Завладява, очарова, привлича властно и неудържимо. Всяко ефективно внушение се осъществява на архетипна основа. Това обяснява по-специалното внимание към аналитичната психология на К. Г. Юнг във връзка със закономерностите на създаването, възприемането и въздействието на художествената творба.

Опитът за проекция на подобна проблематика в сферата на музиката е свързан с предварителен, макар и най-общ поглед върху някои изследователски подходи в наше време.

В търсене на универсални семиотични кодове на основата на музикалното изкуство Д. Кирнарская поставя акцент върху предаването на информация – фундаментален знак за съществуване на живата материя. Според нея един от начините за утвърждаване и функциониране на приетите от членовете на дадено общество социални роли е формирането на *комуникативни архетипове* – универсални звукови, зрителни, пространствени и моторно-пластически знаци, символизиращи определени социални отношения и роли. Тя откроява четири комуникативни архетипа, съставляващи прaosновата на социалното взаимодействие в музиката, а именно: 1) *архетип на призива*, свързан със социална ситуация на общозначими събития, изискващи колективен подем; 2) *архетип на молбата*, свързан със ситуацията на значими за молещия блага, които се намират във властта на друг; 3) *архетип на играта*,

свързан с колективни масови действия с празнично-игрови характер, без никакви сериозни цели и последствия; 4) *архетип на медитацията*, свързан със ситуация, при която човек общува със самия себе си, а може би – и с постижимото за ума божество. Комуникативните архетипове се основават на фундаментални психологически информационни кодове, които от дълбока древност до ден-днешен представляват ключ за разшифровка на съдържанието в различни видове и форми на звукова комуникация, в различни жанрове и видове музика, независимо от нейната стилова принадлежност [4].

Какъв според авторката е музикалният еквивалент на така представените архетипове? Архетипът на призива се проявява чрез устремно движение във възходяща посока с твърд акцентиран ритъм; архетипът на молбата – чрез меко спускащи се интонации и ритъм на „прекъснати въздишки“; архетипът на играта – чрез леко плавно движение в еднообразен ритъм; архетипът на медитацията – чрез тиха звучност, безкрайни лентообразни линии, вариантено разгръщане на равни, неакцентирани мелодически ходове [4].

Тук обаче възниква твърде важен въпрос от принципно естество: доколко музикалният еквивалент на всеки един от тези четири архетипа може да насочва и към други значения, да позволява и други тълкувания? Аналитичната психология на Юнг дава положителен отговор на този въпрос. Нещо повече. Тъкмо възможността за неограничено богатство от насоки и невъзможността за едностранчиви формулировки се извеждат като определящи същността на архетипа.

Наред с комуникативните архетипове някои автори търсят музикалния еквивалент и на открити от Юнг първообрази, каквито примерно са *Анима* или пък *Старият мъдрец*.

За характерни елементи на музикално въплъщение на *Анима* се посочват: 1) танцуваелен ритъм; 2) свежест, напевност и мелизми, характеризиращи мелодията; 3) ладова характеристика – мажор, по-рядко минор; 4) тембър – висок сопран или мецосопран; 5) темпо – умерено бавно или умерено; 6) динамика – mezzo piano, mezzo forte.

Изведените елементи за музикално въплъщение на *Стария мъдрец* са: 1) равномерен ритъм; 2) характер на мелодическото изказване – самовглъбен, понякога сурово-спокоен, разсъдителен, възвишен; 3) ладова характеристика – предимно мажор; 4) тембър – или бас, или висок тенор; 5) темпо – бавно или умерено бавно; 6) динамика – mezzo piano, mezzo forte, в кулминациите – forte [13].

Посочените примери за архетип *Анима* в музиката – оперите на Н. Римски-Корсаков „Майска нощ“ (Хор на русалките) и „Златното петле“ (ария на Шемаханската царица) и за архетип *Стария мъдрец* – ария на Захария из операта „Набуко“ от Верди или монолог на Пимен от „Борис Годунов“ на Мусоргски [13] – всъщност потвърждават, че става дума не за архетип като унаследена схема на представа по принцип, а за схема, вече запълнена с конкретен материал от съзнавания опит, което ще рече – за *архетипен образ*, който е *единично проявление* в редицата от безкрайното множество проявления на архетипа. По тази причина и посочените характерни елементи на музикално въплъщение се отнасят преди всичко към конкретното въплъщение, т.е. – към архетипния образ, а не към архетипа като такъв.

Подобно размиване на границите между тези понятия се среща често в различни области на хуманитарното знание, в различни текстове, в т.ч. и в изследвания с практико-приложен характер. Така например за прилагане в музикалната педагогическа практика на знанието за архетип *Великата майка* се препоръчват „Годишните времена“ от Вивалди, „Пасторална симфония“ на Бетовен, „Годишните времена“ от Чайковски и най-общо – музика на композитори-романтици, в която звучи гласът на природата и която „предава всички чувства на майката (съпреживяване, любов към детето, към човека и т.н.)“ [8]. Тези единични проявления обаче замъгляват въпроса за *позитивно-негативната полярност* на самия архетип като негова същностна характеристика: майчина грижа и любов, мъдрост и духовна енергия – всичко, което тласка към растеж и плодородие, от една страна, а от друга – „всичко тайно, скрито, тъмно; ада, света на мъртвите – всичко, което поглъща, съблазнява и отравя, което е ужасяващо и неизбежно като съдба“ [10: 45].

Какво всъщност е архетип в музиката?

Високата степен на обобщеност, отражението на дълбоко залегнали закономерности на самоизразяване на човека и общуване между хората или пък типологическата повторемост и индивидуалното възпроизвеждане в единични опуси [3] са все характеристики, принципно валидни за всеки един от системата на видовете изкуства. Очевидна става необходимостта да се обърнем към основите на музиката като процес, което извежда на преден план *мелодията*.

В концепцията на Е. Курт [6] основа на мелоса от психологическа гледна точка е преходът от един тон към друг, известен в теорията на музиката като *интервал*. При изследване външната структура на най-значимите произведения на българското композиторско творчество от средата на 20-те до средата на 40-те години на миналия век Ив. Хлебаров стига до извода, че основа на музикалния тематизъм е редуване на тоновете на трихорд, в резултат на което се установява мелодическа формула с вариантност на нейните конкретни прояви. Този извод заслужава по-специално внимание, доколкото самата структура на трихорда се оказва универсална. Потвърждава го нейното повсеместно разпространение в много музикални култури по света. Специалистите посочват като едно от най-разпространените съотношения на разстоянието между тоновете 3:2, което ще рече *тон и половина + тон*, ако за единица мярка служи полутонът (Прим. 1а).

Пример 1



Всяко от разстоянията (*ладоакустически полета*) притежава качеството „телесност“ – цялостност и невъзможност за запълване разстоянието с други тонове. Полетата не могат да съществуват едно без друго, структурата на цялото възниква на основата на съпоставяне и сравняване, което позволява открояване на функциите „голямо“ и „малко“, а наличието на малки (small) и големи (large) интервали е признат универсален признак на всички съществуващи в музикалните култури по света ладове (mode) [19].

При трихорда – основа на мелодическата формула, визирана от Ив. Хлебаров, съотношенията на разстоянието между тоновете е 2:1 – *цял тон + полутон* (Прим. 1б). Българските композитори достигат до този принцип в строежа на тематизма и по-широко – на мелодиката, като се опират върху старинния селски фолклор. Вероятно голяма част от българските народни песни се строят върху еолийския тетрахорд или пентахорд с един подосновен тон, отбелязва музиковеждът и е възможно именно поради това мелодиката на тези песни така дълбоко да е проникнала в съзнанието.

В изследвания формулен строеж на тематизма ще акцентираме върху няколко момента:

- ✓ мелодическата формула не трябва да се отъждествява със системата от отношения между степените на минорния тетрахорд с един подосновен тон;
- ✓ тоновете на формулата не бива да се считат за звукоред на някакъв лад;
- ✓ мелодическата формула не може да се отъждествява с някаква мелодия, която представлява образец за построяване на други мелодии;
- ✓ формулата не може да се изпее – тя образува само „скелета“ на мелодията;
- ✓ формулата разкрива определени принципи на последователност на тоновете, което я сближава с мелодията, но това движение може да бъде открито в статистически устойчивите поредици от звукови височини на дадения тип мелодия [11: 142 – 143].

Всичко това насочва не към нещо друго, а тъкмо към идеята за архетипа. Аналогично на архетипа, който според К. Г. Юнг притежава непроменливо смислово ядро, определящо неговия начин на проявление само по принцип, но не и конкретно, взета в своите основни характеристики, мелодическата формула определя строежа на отделната мелодия също тъй



само по принцип, но не и конкретно. И щом като става дума за дълбоко проникване на определен тип мелодика в композиторското съзнание, това по същество представлява един задействан, или осезаем архетип, чието проявление установяваме в сферата на музиката.

На какво се дължи мощният енергиен заряд на архетипния образ в музиката?

Мелодията е движение, а движението – най-яркият отличителен белег на живота.

Според хипотезата на Е. Алкон въздействието на музиката върху психофизиологията на човека и върху другите живи организми се проявява на клетъчно равнище. Това въздействие е обусловено от хомологията между бинарната асиметрия на най-древните музикални структури – ладовите архетипове, за които стана дума по-горе, и рибозомите – молекулярните единици на клетката, осигуряващи живота на всеки организъм и представляващи своеобразна „формула на живота“.

Какво представлява „формулата на живота“ в музиката?

Става дума за ладова структура, за архетип. Тази структура се изгражда на принципа на бинарната асиметрия и се състои от две ладоакустически полета – голямо и малко. Схващането за трихордовата структура като бинарна, състоящата се от неразделната връзка на две субединици – голяма и малка, се обяснява от преобладаването на свойството „континуалност“ – главното функционално свойство на дясното мозъчно полукълбо. Това свойство определя спецификата на музикалните системи, формиращи се на основата на музикално мислене от митологичен тип. Представите за неразчлененост на символно и утилитарно, на земно и космическо, синтезът на знакови системи и самата психологическа настройка, неизменно свързани с определенията „взаимопроникване“, „цялостност“, „еднаквост“, могат да бъдат изразени чрез понятието „континуалност“. Континуалността като качество е обусловена от преобладаващото в ритуала мислене, свързано с дясното полукълбо на човешкия мозък. Тя е иманентно свойство на митосъзнанието, обединяващо в единна триада феномените „мит“, „символ“ и „ритуал“, което според Е. Алкон позволява да говорим за ритуалния произход на ладовия архетип и за неговата връзка с колективното несъзнавано. Принципът на антропоморфизма и господството на семиотическата опозиция „мъжко – женско“ в митологическото моделиране дава основание той да бъде определен като музикален символ на „формулата на живота“. Изведено е предположението, че хомологията между бинарната асиметрия на ладовия архетип и най-важните вътрешноклетъчни механизми в човешкия организъм не са случайни. Ето защо вниманието към тази проблематика може да има важен принос не само за изследване механизмите на въздействие на музиката върху живите организми, но и за по-дълбокото осмисляне на самия феномен „музика“ [2].

В така представената хипотеза не бива да бъдат подминавани следните моменти:

1) на ладовите архетипове са присъщи системообразуващи свойства: при подобие на изходните структури, в които значение има последователността и насочеността на ладоакустическите полета, се открива възможност за множество от съчетания – наблюдение, пряко кореспондиращо с идеята на Юнг за безкрайното множество от проявления на архетипа;

2) на майсторското използване на разнообразните трихордови мотиви, на които, по всяка вероятност, в процеса на изпълнение човешкото тяло откликва като резонатор, се дължи популярността на една музикална композиция, все едно дали това е някаква пошла песничка-еднодневка, евтин шлагер, или произведение с признати художествени достойнства, особено ако това произведение в една или друга степен е свързано с фолклора – онази естествена среда, култивирала през вековете музикалните „формули на живота“. Това насочва към юнгианската теза за психическата енергия, съсредоточавана от архетипа, която е лишена от какъвто и да било оценъчен смисъл. Архетипът е амбивалентен по своята същност. Потенциален носител на целия оценъчен спектър. В него са заложени възможностите за пределно проявление на добро и зло, на прекрасно и безобразно, на морално и аморално.

За музикалното възпитание, свързано с целенасоченото въздействие върху дадена аудитория, особена важност придобива въпросът доколко може да се разчита на архетипния механизъм при възприемане на музиката. Оказва се, че по причини от различно естество не

винаги може да се очаква включване на този механизъм. Не става дума само за моментното психоемоционално състояние на слушателя, което, разбира се, не бива да бъде подценявано. Опитът за изследване механизмите на архетипно въздействие очевидно предполага внимание и към някои по-общии въпроси, свързани със структурата на човешката психика, и по-конкретно – към постулираните в аналитичната психология равнища на колективното несъзнавано.

Непосредствено под пласта на личното несъзнавано, състоящо се в съществената си част от съдържания, съзнавани до определено време, а след това – забравени или изтласкани, започват според Юнг слоевете на груповото несъзнавано: 1) *равнище на микросоциума* (семейство или друг микросоциум); 2) *равнище на макросоциума* (големи социални групи, стигащи до нация, а така също и до група от нации, обединени от общо минало – например Европа); 3) *равнище на общочовешкото колективно несъзнавано* [18: 48–50].

Приемем ли, че става дума за образи, интегрално свързани чрез моста на емоциите с живия човек, то невъзможността да бъде дадена произволна или универсална характеристика на който и да е от тях става очевидна. Всеки архетипен образ следва да бъде тълкуван по начин, който произтича от целия жизнен опит на индивида – опит, органична част от който е и самият архетипен образ. „Когато говорим, отбелязва Юнг, за Анима, Анимус, Старият мъдрец, Великата майка, можем да знаем всичко за светиите, мъдреците, пророците и за всички белязани от Бога люде, както и за всички велики майки по света. Но ако това са само образи, чиято нуминозност никога не сме преживявали, думите ни ще бъдат без стойност, защото имената едва ли значат нещо сами по себе си; *най-важен се оказва начинът, по който те са свързани с нас*“ (подчертаното мое – Д. В) [14: 89].

Може да се предположи, че визираните равнища на колективното несъзнавано са в непрекъсната динамика и че в различните социокултурни ситуации се актуализира и взема превес един или друг пласт. Показателна със своята голяма привлекателност за широки слоеве от днешната публика е чалгата: популярна развлекателна музика, неизменна част от разнородни тържества на зрелищна основа в стил, силно повлиян от български, сръбски, турски, арабски, гръцки и ромски низови музикални образци – свидетелство за кръстопътните взаимовлияния в една стратегическа зона между Изтока и Запада. Основа на музикално изграждане при чалгата е принципът на модела щампа с вариантност на конкретните си прояви – израз на онази изменчива еднаквост, която и днес срещаме сред различните общности на Балканите. Не говори ли всичко това за поредно актуализиране на характерни за най-ранните културни пластове стереотипи на възприятието, на архетипове, които представляват колективното несъзнавано в културата? Най-вероятно посредством днешната чалга се проявява по-дълбокият пласт на колективното несъзнавано – този на големите социални групи, обединени от общо минало.

В какво бихме могли да търсим предимствата, които дава запознаването с учението за архетиповете на колективното несъзнавано? Очевидно да говорим за благотворно въздействие на което и да е произведение само въз основа на неговата архетипичност, би било твърде неубедително, щом като самият архетип е принципно амбивалентен и от морално-етична, и от естетическа гледна точка. Справедливите критики за недостатъчност на тезата за благотворното въздействие на изкуството обаче не я правят несъстоятелна, а в крайна сметка – невярна. [1: 152] Подобни критики следва да бъдат възприемани преди всичко като настояване за адекватно отношение към всяка конкретна творба.

Що се отнася до изкуствознанието и в частност – до музиковедението, трябва да се съгласим, че „подведомствените на психологията страни в едно художествено произведение са съществени дотолкова, доколкото те *съществуват* и реално влизат в общия баланс на естетическата структура“ [1: 155], поради което не бива да бъдат подминавани.

Диалогът между изкуствознание и аналитична психология открива широки възможности за изява на човешката индивидуалност. В този процес следва да бъдат открити поне два момента, които превръщат тезата за архетипа и колективното несъзнавано в естествена основа на подхода към проблема, а именно: всеки художествен образ е символ, а всеки символ – персонифицирана форма на архетипа [7]. Оттук и принципната невъзможност за еднозначно

тълкуване на символа, която е фундаменталното основание за различните гледни точки, т.е. за плуралистичното тълкуване на художествената творба.

Част от цялостната психика, колективното несъзнавано е в основата на взаимното проникване между отделните съзнания, което по същество открива пътя за плуралистичното разбиране на самия вътрешен свят на човека.

## Referenses:

1. **Averintsev, S.** Analiticheskaya psihologia K.-G. Yunga i zakonomernosti tvorcheskoy fantazii. V: O sovremennoy burzhuaznoy estetike. (Analytical psychology C.-G. Jung and regularity creative fantasy. In: On the Modern Bourgeois Aesthetics. Moscow, 1972)
2. **Alkon, E. M.** Binarnaya asimmetria „formuly zhizni“ v muzyke: sovpadenie ili zakonomernost. – Asimmetria. 2015, Tom 9, N4. (Binary asymmetry of „life formula“ in music: coincidence or pattern? – Asimmetria. 2015, Vol. 9, N4.) <http://dx.doi.org/10.18454/ASY.2015.34.734>
3. **Kazantseva, L.P.** Rod kak arhetip muzykalnogo sodержaniya. Yuzhno-Rossiyskiy muzykalnyy almanah. Vyp. N1/2005. (Mode as the archetype of music content. South-Russian musical almanac. Vol. 1/205) <http://cyberleninka.ru/article/n/rod-kak-arhetip-muzykalnogo-soderzhaniya>
4. **Kirnarskaya, D. K.** Proishozhdenie i sushtnost kommunikativnyh arhetipov – universalnyh semioticheskikh kodov – na primere muzykalnogo iskusstva. (The origin and nature of the communicative archetypes – universal semiotic codes – on an example of musical art)
  1. <http://margashov.com/muzykantam/kommunikativnye-arhetipy>
5. **Kolchanova, E. A.** „Arhetip“ kak kategoria filosofii kultury. Avtoreferat dissertatsii. Tyumen, 2006. („Archetype“ as a category of philosophy of culture. Abstract of the thesis)
  2. <http://www.dissercat.com/content/arkhetip-kak-kategoriya-filosofii-kultury>
6. **Kurth, E.** Osnovy linearnogo kontrapunkta. Moskva, 1931. (Grundlagen des linearen Kontrapunkts)
7. **Losev, A. F.** Problema simvola i realisticheskoe iskusstvo. Moskva, 1995. (The Problem of simbol and realistic art)
8. **Maevskaya, I. P.** Muzyka i psihologia. Metodiko-issledovatel'skaya rabota. Kazan, 2016. (Music and Psychology. Methodical and research work)
  3. <https://kopilkaurokov.ru/muzika/prochee/mietodiko-issliedovatiel-skaia-rabota-muzyka-i-psikhologhiia>
9. **Meletinskiy, E.** Analiticheskaya psihologia i problema proishozhdenia arhetipicheskikh syuzhetov. V: Psihologia hudozhestvennogo tvorchestva. Minsk, 1999. (Analytical psychology and the problem of the origin of the archetypal stories)
10. **Samuels A, B. Shorter, F. Plaut.** Kriticheski rechnik na analitichnata psihologia na C. G. Jung. Pleven, 1993. (A Critical Dictionary of Jungian Analysis)
11. **Hlebarov, Iv.** Simfonizmat na balgarskite kompozitori ot vtoroto pokolenie. Sofia, 1977. (Symphonism of Bulgarian composers of the second generation)
12. **Shaymuhametova, L.** Migriruyushtaya intonatsionnaya formula i semanticheskii kontekst muzykalnoy temy. Moskva, 1999. (A migrating intonational formula and the semantic context of the musical theme)
13. **Shushardzhan, S. V.** Kollektivnoe bessoznatelnoe v muzikalnyh arhetipah. Lektsia 14. (The collective unconscious in musical archetypes) <http://www.teletest.ru/>
14. **Jung, C. G.** Arhetip i simvol. Moskva, 1991. (Archetype and Symbol)
15. **Jung, C. G.** Arhetipovete i kolektivnoto nesaznavano. Pleven, 1999. (The archetypes and the collective unconscious)
16. **Jung, C. G.** Savremenniyat chovek v tarsene na dushata. Pleven, 2002. (Modern man in search of the soul)

17. **Jung, C. G.** Eon. Izsledvania varchu simbolikata na tsyalostnata lichnost. Pleven, 1995. (Aion: Researches into the phenomenology of the self)
18. **Jacobi Jo.** Psihologiata na K. G. Jung. Pleven, 2000.(Die Psychologie von C. G. Jung )
19. **Hood M.** The Ethnomusicologist. Los Angeles, 1971.
20. **Jung, C. G.** Von den Wurzeln des Bewusstseins. Zürich, 1954.
21. **Jung, C. G.** Das Gewissen in psychologischer Sicht. – Das Gewissen Studien aus C. G. Jung-Institut. Zürich, 1958.

*Professor PhD Darina Vasileva  
Department of Music Aesthetics, Music Education and Performance  
At Konstantin Preslavsky – University of Shumen  
e-mail: LNS\_VARNA@ABV.BG*

SOCIOBRAINS