

Ивонина Л. Доминанта и хронотоп в концептосфере музыкального исполнительства (идеи А.А. Ухтомского в контексте проблематики исполнительского искусства) // Музыка, XXI век. Проблемы творчества, исполнительства, преподавания: Сборник материалов X Всероссийской научно-практической конференции с международным участием (г. Пермь, 23–24 сентября 2018 г.) / Под редакцией Н. В. Морозовой, Е. В. Баталиной-Корневой. Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет; Пермский государственный институт культуры – Пермь, 2019. – 268 с. С. 79-87.

<http://lyudmilaivonina.ru>

УДК 781

ББК 85.3

Ивонина Л. Ф.

**ДОМИНАНТА И ХРОНОТОП В КОНЦЕПТОСФЕРЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА
(ИДЕИ А. А. УХТОМСКОГО В КОНТЕКСТЕ ПРОБЛЕМАТИКИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО
ИСКУССТВА)**

Аннотация

Автор сравнивает содержание процесса исполнения и процесса создания интерпретации музыкального сочинения. Рассматриваются доминантные направления интерпретации и исполнения, их пространственно-временная специфика, различия в трактовке базовых концептов исполнительского искусства. Категории хронотопа, доминанты, концептосферы представлены в аспекте их значения для характеристики мыслительного процесса в ходе исполнения музыкального произведения.

Ключевые слова: исполнительское искусство, художественная идея, интерпретация, художественный текст, принцип доминанты, хронотоп, концептосфера.

Случается, что исполнение музыки отождествляют с исполнительской интерпретацией. Например, сравнивают интерпретации одного и того же сочинения различными исполнителями. Безусловно, интерпретация и исполнение – взаимосвязанные понятия, но между ними есть принципиальные отличия.

Начиная дискурс, всегда полезно вспомнить основные положения теории Б. Асафьева [2]. Так, в данной статье понятия «интерпретация» и «исполнение» употребляются в понимании их как процесса.

Первое отличие интерпретации и исполнения заключается в **доминирующих принципах** организации процессов. Интерпретация составляет художественно-смысловую базу процесса исполнения музыкального сочинения и, если появляется необходимость, может быть выражена исполнителем в вербализованном варианте как оригинальная концепция. Иногда, в связи с этим, исполнитель берёт на себя комментарий к концертной программе для того, чтобы иметь возможность настроить слушателя на ту образную волну, которая соответствует направленности его интерпретации.

Интерпретация как некоторое содержание – совокупность смыслов, сущность – предполагает объём гораздо больший, нежели вмещает в себя происходящее в реальном времени чтение или исполнение текста. Так, например, устный доклад оказывается гораздо более сжатым, чем статья на одноименную тему. Объективные условия скорости речи

Ивонина Л. Доминанта и хронотоп в концептосфере музыкального исполнительства (идеи А.А. Ухтомского в контексте проблематики исполнительского искусства) // Музыка, XXI век. Проблемы творчества, исполнительства, преподавания: Сборник материалов X Всероссийской научно-практической конференции с международным участием (г. Пермь, 23–24 сентября 2018 г.) / Под редакцией Н. В. Морозовой, Е. В. Баталиной-Корневой. Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет; Пермский государственный институт культуры – Пермь, 2019. – 268 с. С. 79-87.

<http://lyudmilaivonina.ru>

определяют объём произносимого текста. Аналогична ситуация с исполнением музыкального произведения: временные рамки исполнения заданы композитором, и исполнитель всю необходимую информацию должен передать слушателю, вписываясь в условный формат публичного исполнения. Таким образом, исполнитель вынужден мыслить сжато, избирательно подходить к смысловым пластам сочинения, выделяя то, что наиболее ярко и точно выражает основную идею сочинения или направленность его мировоззрения. То есть, исполнитель действует по принципу доминанты – выделяет аспекты, которые ему представляются более важными, чем другие, попадающие в его поле зрения в процессе создания интерпретации.

Таковыми доминирующими принципами музыкального исполнения часто являются три: субъективная позиция, актуализация основной идеи и нарратив как форма передачи информации.

В. В. Медушевский в своей концепции двойственности музыкальной формы выделяет аналитическую и интонационную её стороны, при этом отмечает, что при аналитическом подходе содержание музыки предстает как «некая смысловая структура, отделенная от человека». Напротив, «интонационная субъективность произведения искусства образует единственный ход в его внутреннее пространство» [8]. (Похоже, что именно эту позицию используют исполнители, оправдывая своё оригинальное видение. Оправдывают его и музыковеды. Так, описывая исполнение В. Т. Спиваковым скрипичных сонат Брамса в «одной медитативной интонации», «в совершенно оригинальной герменевтике», В. Н. Холопова отмечает, что «исполнители оставляют за собой право в интерпретации отталкиваться от своих субъективных ощущений». «Воображать подобные картины, – отмечает исследователь, – исполнители вправе так же, как поэты – изобретать образы и метафоры стихов» [16, с. 22]).

Субъективность исполнения, таким образом, опирается на интонационную основу музыки, поскольку можно интерпретировать исполнение как музыкальную речь. «Иных форм установления контакта с миром и другими людьми у человека нет», – считает В. В. Медушевский [10, с. 135]. Музыкальная речь, по теории В. В. Медушевского, существует в виде конкретных, целостных, индивидуальных объектов, является продуктом конкретного, индивидуального мышления, в ней проявляется психическая индивидуальность композитора и исполнителя, темперамент, склад личности, эстетический идеал [9, с. 14].

Исходя из концепции М. Ш. Бонфельда, музыкальная речь – это единственная эстетическая реальность [6, с. 23], а музыкальная коммуникация всегда реализуется как речь, и любое актуально звучащее произведение есть речевой акт.

С коммуникативной стороной исполнения связан также и процесс актуализации художественной идеи, который заключается в переносе художественно-смыслового содержания произведения из контекста эпохи создания сочинения в контекст актуальной культуры. То есть, исполнитель стремится говорить на понятном слушателю языке в рамках единого смыслового поля.

В отличие от исполнения, интерпретация опирается в основном на аналитическую форму действий, и доминантным направлением в ней является исследование объективных сторон музыкального произведения. Исполнитель изучает музыкальное произведение как художественный текст, погружается в изучение культурного контекста времени создания в широком понимании этого термина, формирует свою основную исполнительскую установку.

Ивонина Л. Доминанта и хронотоп в концептосфере музыкального исполнительства (идеи А.А. Ухтомского в контексте проблематики исполнительского искусства) // Музыка, XXI век. Проблемы творчества, исполнительства, преподавания: Сборник материалов X Всероссийской научно-практической конференции с международным участием (г. Пермь, 23–24 сентября 2018 г.) / Под редакцией Н. В. Морозовой, Е. В. Баталиной-Корневой. Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет; Пермский государственный институт культуры – Пермь, 2019. – 268 с. С. 79-87.

<http://lyudmilaivonina.ru>

Создание интерпретации проходит через все этапы творческого процесса, включая подготовку, созревание идеи, реализацию замысла и проверку решения. Таким образом, доминантой интерпретации является поиск художественного решения, которое затем воплощается в исполнении, а доминантной формой логики – коннотация. Интерпретируя, исполнитель создаёт соответствующее семантическое поле для каждого своего решения, обосновывает свою творческую и художественную позицию.

Таким образом, первое отличие исполнения от интерпретации заключается в доминирующих направлениях деятельности.

Второе отличие интерпретации от исполнения заключается в пространственно-временных характеристиках этих процессов, в связи с этим обратимся к категории хронотопа.

Хронотоп исполнения по-своему уникален, поскольку связан со спецификой кодовой формы исполнительского процесса. Согласно концепции В. Ю. Григорьева [7], исполнитель имеет дело с двумя временными пластами: в одном разворачивается непосредственно процесс исполнения, в другом – процесс осмысления, переживания и воплощения содержания. Последний связан с выходом за пределы настоящего времени, в другой временной масштаб (и, добавим, в другое пространство). «Для интерпретатора эта сторона проблемы связана с воссозданием целостности сочинения на эстраде, с достижением как бы одномоментного охвата формы, созданием специфического «кода» исполнительской деятельности» [7, с. 77].

Характеристика хронотопа исполнения чрезвычайно проста: каждую ноту, звучащую в актуальном времени, исполнитель соотносит с прошедшим музыкальным событием и с будущим, поскольку реализует воплощение музыкальной формы, следуя архитектонике музыкального сочинения. Исполнитель находится внутри композиции как некой знаковой системы, где величина или индивидуальные характеристики каждого элемента определяются местом расположения элемента в пространстве. Музыкально-художественным пространством исполнения является продолжительность сочинения, где существуют ясно определяемые «начало» и «конец». Исполнение, таким образом, происходит в условиях абсолютного единства времени и пространства, но главное – в актуальном хронотопе, в реальном соответствии с текущим временем.

В интерпретации хронотоп представляет собой сложно определяемую субстанцию, поскольку в обе стороны представляет собой движение в бесконечность. Исполнитель приступает к работе над сочинением, когда его основные приоритеты уже сложились, и художественный опыт позволяет включать все пройденные этапы работы над различными в стилевом отношении сочинениями в интерпретацию «новой вещи». (Новым принято называть ранее не исполняемое музыкантом сочинение). Завершение создания интерпретации также не подлежит пространственной оценке, поскольку интерпретация находится в постоянном движении под воздействием реакции исполнителя на различные внешние события.

Текст музыкального произведения, в широком и узком понимании этой сложной категории, в интерпретации является объектом исследований и, следовательно, останавливается в своём развитии, «разъятый» при доминирующем аналитическом подходе на отдельные элементы структуры. Таким образом, в отношении интерпретации мы можем говорить о хронотопе глобального масштаба: единства актуального времени и художественной действительности.

Ивонина Л. Доминанта и хронотоп в концептосфере музыкального исполнительства (идеи А.А. Ухтомского в контексте проблематики исполнительского искусства) // Музыка, XXI век. Проблемы творчества, исполнительства, преподавания: Сборник материалов X Всероссийской научно-практической конференции с международным участием (г. Пермь, 23–24 сентября 2018 г.) / Под редакцией Н. В. Морозовой, Е. В. Баталиной-Корневой. Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет; Пермский государственный институт культуры – Пермь, 2019. – 268 с. С. 79-87.

<http://lyudmilaivonina.ru>

Третье отличие исполнения от интерпретации состоит в переосмыслении **базовых концептов** исполнительского искусства.

Опираясь на различные теории, можно определить концептосферу исполнительского искусства как смысловое поле, которое содержит в виде концептов накопленные знания и опыт деятельности.

Всем, кто когда-либо сталкивался с понятием «концепт», наверняка приходилось совершать увлекательное путешествие в множественный мир дефиниций в надежде найти наиболее точное определение этого сложного явления. Возможно, не стоит всё же уходить от универсалий средневековой терминологии: П. Абеляр определял концепт как форму «схватывания» смысла, как «связывание высказываний в одну точку зрения на тот или иной предмет при определяющей роли ума, преобразующего высказывания в льнущую к Богу мысль» [11].

Опираясь на междисциплинарный характер понятия, можно определить концепт как когнитивную единицу, функционирующую в мыслительном процессе [18, с. 29]. Однако, когнитивное пространство исполнительского искусства всё же слишком специфично для того, чтобы избежать смыслового уточнения определения концепта. Если отталкиваться от перевода (концепция, лат. Conceptio, – «система понимания», концепт, лат. conceptus – «понятие»), то становится ясным, что определение должно отражать процесс понимания.

Таким образом, учитывая специфику исполнения, обусловленного и ограниченного реальным временем, можно вывести следующее определение концепта в исполнительском мышлении – это одномоментное представление (слуховое, понятийное, образно-смысловое), за которым стоит система знаний о данном предмете (явлении, идее).

«Мы живём в мире концептов, а не формальных кодов», – утверждает Т. В. Черниговская [20, с. 324], и в отношении музыкального мира это подтверждают исследователи-музыковеды. По теории В. В. Медушевского, музыка воплощает социальную сущность человека, потому что «культуру она научилась «свертывать» в интонацию» [10, с. 47]. По мнению исследователя, до размеров интонации уменьшаются культурные стили, жанры, целые художественные эпохи вместе с наполняющим их социально-мировоззренческим содержанием. Эти разные потоки сжимающейся в музыкально-языковую интонацию культуры вновь оживают в творческих явлениях позднейших времен [10, с. 136]. Этим высказыванием можно охарактеризовать концептосферу интерпретации.

Вместе с тем, В. В. Медушевский выделяет и ещё одну функцию интонации: «она может информировать о ситуативной реакции персонажа. Идеальное врывается в материальный мир через действие» [10, с. 134]. Данная цитата, как нам кажется, более относится к исполнению.

Текст. Центральной категорией теории исполнительского искусства является текст автора. Принимая в качестве теоретической основы концепцию Р. Барта [3], многие исследователи рассматривают текст с позиции множественности его смыслов. Границы интерпретации устанавливаются, таким образом, исходя из позиции каждого участника художественной коммуникации, и текст автора «превращается в интертекст считываемых каждый раз новых смыслов, предстает в виде семиотической мозаики, бесконечной игры означаемого и означающего» [5].

Ивонина Л. Доминанта и хронотоп в концептосфере музыкального исполнительства (идеи А.А. Ухтомского в контексте проблематики исполнительского искусства) // Музыка, XXI век. Проблемы творчества, исполнительства, преподавания: Сборник материалов X Всероссийской научно-практической конференции с международным участием (г. Пермь, 23–24 сентября 2018 г.) / Под редакцией Н. В. Морозовой, Е. В. Баталиной-Корневой. Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет; Пермский государственный институт культуры – Пермь, 2019. – 268 с. С. 79-87.

<http://lyudmilaivonina.ru>

Продолжая сравнительный анализ интерпретации и исполнения, отметим, что в русле интерпретации текст рассматривается в аспекте контекстуальности и интертекстуальности. Работа над выявлением контекста направлена на поиск денотативных элементов, которые позволяют более точно передать смысловое наполнение текста. Анализ интертекстуальности даёт возможность соотнести текст интерпретируемого сочинения с другими, уловить взаимодействие текстов с целью определения места рассматриваемого сочинения в системе музыкальной культуры.

В рамках исполнения, напротив, категория текста рассматривается редуцированно: значение понятия «текст» сужается вплоть до полного отождествления с понятием «манускрипт» или «уртекст». Это необходимо для установления границ неприкосновенности в отношении первоначального композиторского замысла. Исполнитель действует в рамках традиций эпохи барокко, когда музыкальное творчество разделялось на «задачи сочинения» и «задачи исполнения» [1]. Таким образом, всё, что не зафиксировано в тексте, является для исполнителя «живой субстанцией», которая служит реализации «плана выражения» (по Р. Барту), то есть – для передачи художественного сообщения слушателю.

Форма-содержание. В музыкально-исполнительском искусстве единство формы и содержания, представляемой исследователями как монокатегория [17], в большей степени реализуется и воспринимается через доминирование формы. К этому монолиту добавляется ещё и программа музыкального сочинения, которую в некоторых случаях композитор «сообщает» исполнителю (или иному интерпретатору) через название сочинения. Так, например, К. Сен-Санс в скрипичном сочинении «Этюд в форме вальса» через форму и жанр задаёт направление интерпретации: развёрнутая пьеса обладает виртуозностью этюда, танцевальностью жанра вальса и синкретичностью формы, регламентирующей свободное развитие «сюжета».

К программирующим концептам можно отнести и стиль, который часто также фигурирует в названии и вызывает вполне конкретные ассоциации. Яркий пример – «Траурный марш в манере Калло» Г. Малера, вызывающий у интерпретатора одновременно представления о стиле художника (Малер имел в виду Жака Калло) и литературном шедевре Т. А. Гофмана («Фантазии в манере Калло»).

Не имея возможности остановиться на всех определяющих концептах, отметим лишь, что интерпретация музыкального произведения строится на основе элементов формы и содержания (и одновременно – культурных концептов) – композиции, программы, идеи, стиля, жанра, тематизма, художественных средств, музыкальной драматургии при доминировании восприятия формы. Через форму объективируется, материализуется «внутренняя программа» музыкального сочинения.

Связующим элементом в интерпретации и исполнении является художественная идея, которая в исполнении сжимается в концепт, а в интерпретации может представлять собой развёрнутую концепцию. По мнению В. Б. Храмова, опирающегося на теорию вариантной множественности исполнительского искусства [14], интерпретируется в большей степени идея произведения, которая имеет временную форму и в реальности осуществляет себя в виде содержания произведения. Художественная идея, понимаемая таким образом, оказывается

Ивонина Л. Доминанта и хронотоп в концептосфере музыкального исполнительства (идеи А.А. Ухтомского в контексте проблематики исполнительского искусства) // Музыка, XXI век. Проблемы творчества, исполнительства, преподавания: Сборник материалов X Всероссийской научно-практической конференции с международным участием (г. Пермь, 23–24 сентября 2018 г.) / Под редакцией Н. В. Морозовой, Е. В. Баталиной-Корневой. Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет; Пермский государственный институт культуры – Пермь, 2019. – 268 с. С. 79-87.

<http://lyudmilaivonina.ru>

богаче содержания произведения, ибо «вмещает в себя» все возможные варианты интерпретаций [19, с.104].

Исполнение, включая в себя интерпретацию как смысловую основу, в свою очередь вносит в художественную идею актуализирующие изменения, связанные с ситуативностью музыкальной коммуникации. С точки зрения информационного подхода, исполнение является актом передачи художественной идеи слушателю. Интерпретация сочинения сжимается в коды, насыщенные смысловым содержанием. (Впервые значение кодовой формы произведения в исполнительском искусстве провозгласил В. Ю. Григорьев [7], но его концепция касалась именно формы исполняемого сочинения, которая разворачивалась исполнителем в процессе озвучивания. Более универсальное разъяснение «кодовой» концепции содержится у Я. Н. Якупова [21]).

Художественное содержание, таким образом, в концентрированном виде сообщается слушателю через язык музыкальной коммуникации, функцию которого выполняет система выразительных средств, передающих музыкально-смысловые импульсы от исполнителя к слушателю. Исполнитель преобразует своё сообщение в форму, удобную для трансляции, для чего сжимает семантическое поле до уровня концептов, представляющих собой субъективную позицию, выраженную в музыкальных образах. Слушатель принимает сообщение-код, в свою очередь, декодируя его (не исключено, что так же с субъективной позиции). Таким образом, в процессе музыкальной коммуникации также интерпретируются и основные концепты.

Сравнительный анализ интерпретации и исполнения не может быть полным, если говорить только об отличиях. Безусловно, основной ценностью взаимосвязанных процессов является их единство. Мы воспринимаем художественную реальность, говоря словами М. М. Бахтина, «в ее целостности и нераздельности, но одновременно понимаем и всю разность составляющих ее моментов» [4]. По отношению к исполнительскому искусству применим также и тезис: «При всей неслиянности изображенного и изображающего мира, при неотменном наличии принципиальной границы между ними они неразрывно связаны друг с другом и находятся в постоянном взаимодействии, между ними происходит непрерывный обмен, подобный непрерывному обмену веществ между живым организмом и окружающей его средой: пока организм жив, он не сливается с этой средой, но если его оторвать от нее, то он умрет» [4, с. 286].

Выводы. Исполнитель через интерпретацию осуществляет «связь времён», а через исполнение – делает доступными для слушателя основные идеи, выраженные музыкально-художественным языком. Сравнивая различные интерпретации и, как правило, основываясь на впечатлении, вырванном из творческого и жизненного контекста, мы на самом деле сравниваем исполнения в остановленном моменте развития (в записи или прошедшем концерте). Исполнитель никогда не воспроизводит сам себя, в каждое последующее исполнение он включает новый художественный опыт, пересматривая при этом и основу интерпретации. Исходя из этого, сравнение интерпретаций двух исполнителей может быть корректным при условии ссылки на конкретную запись или дату исполнения.

Доминанта субъективности в музыкальном исполнении создаёт необычайные трудности и для научных обобщений. Исследуя абстракции, мы, по образному утверждению М. М. Бахтина, «в конечном счете всегда ... упрёмся в человека» [4, с. 285]. Так, учение

Ивонина Л. Доминанта и хронотоп в концептосфере музыкального исполнительства (идеи А.А. Ухтомского в контексте проблематики исполнительского искусства) // Музыка, XXI век. Проблемы творчества, исполнительства, преподавания: Сборник материалов X Всероссийской научно-практической конференции с международным участием (г. Пермь, 23–24 сентября 2018 г.) / Под редакцией Н. В. Морозовой, Е. В. Баталиной-Корневой. Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет; Пермский государственный институт культуры – Пермь, 2019. – 268 с. С. 79-87.

<http://lyudmilaivonina.ru>

А. А. Ухтомского о доминанте, в сущности, ставшее теоретической базой наших рассуждений в русле исполнительской проблематики, подтверждает актуальность идеи учёного о необходимости построения интегрального знания о человеке [20].

Принцип доминанты является не только основой акта внимания и предметного мышления, но и объясняет феномен избирательности художественного мышления. «Сюжетом для одного рассказа» может стать и «однажды пережитая доминанта», определенный «интерес прошлого», и «доминанта переживаемого момента», поскольку «пока доминанта в душе ярка и жива, она держит в своей власти всё поле душевной жизни», наполненной «субъективными оценками» [15, с. 49].

Исполнительское искусство, «душой» которого является процесс художественной интерпретации, опирается, как минимум, на две истины, высказанные А. А. Ухтомским: «Картина запечатлевает лишь то, что и как умел видеть художник» и «Человек – строитель знания и человек – участник истории – одно и то же существо» [15, с. 71].

Список литературы

1. Арнонкур, Н. Музыка языком звуков. Путь к новому пониманию музыки. – Перевод по изд.: Nikolaus Harmoncourt, «Musikals Klangrede. Wegezueinemneuen Musikverstandnis».
2. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс: книги первая и вторая. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.
3. Барт, Р. Основы семиологии. Перевод с французского Г. К. Косикова. / Структурализм: «за» и «против». – М., 1975. — 469 с. С.114 – 163.
4. Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. — М.: Худож. лит., 1975. — С.234-407.
5. Бикбаева, Н. Герменевтика музыкального текста (на примере оперы "Дитя и волшебство" Мориса Равеля) / Н. Бикбаева // Русская антропологическая школа. Труды. - Москва: РГГУ, 2004. т. Вып. 1. - С.392-419.
6. Бонфельд, М. Ш. Музыка: язык или речь? / Музыкальная коммуникация: сб. научных трудов. Серия "Проблемы музыкознания", вып. 8. СПб, 1996. С. 15 – 39.
7. Григорьев, В. Ю. Вопросы исполнительской формы и пути её реализации // Музыкальное исполнительство и современность: Сб. статей. М.: Музыка, 1988. Вып. 1. - С. 69-86.
8. Медушевский, В. В. Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки / В. В. Медушевский ; ред., сост. В. Н. Максимов // Восприятие музыки. – М. : Музыка, 1980. – С. 178–195.
9. Медушевский, В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. В. Медушевский. – М., 1976. – 193 с.

Ивонина Л. Доминанта и хронотоп в концептосфере музыкального исполнительства (идеи А.А. Ухтомского в контексте проблематики исполнительского искусства) // Музыка, XXI век. Проблемы творчества, исполнительства, преподавания: Сборник материалов X Всероссийской научно-практической конференции с международным участием (г. Пермь, 23–24 сентября 2018 г.) / Под редакцией Н. В. Морозовой, Е. В. Баталиной-Корневой. Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет; Пермский государственный институт культуры – Пермь, 2019. – 268 с. С. 79-87.

<http://lyudmilaivonina.ru>

-
10. Медушевский, В. В. Человек в зеркале интонационной формы / В. В. Медушевский. Методологическая культура педагога-музыканта : учеб. пособие для студентов высш. пед. учеб. заведений / Сост. Э. Б. Абдуллин, О. В. Ванилихина, Н. В. Морозова [и др.] ; под ред. Э. Б. Абдуллина. – М. : Академия, 2002. – 272 с. С. 129-138.
 11. Неретина, С. С. Слово и текст в средневековой культуре. Концептуализм Абельяра. М.: Гнозис, 1995. 182 с.
 12. Подвигина, Н. Б. Понятие концепта и концептосферы / Н.Б. Подвигина // Научный вестник Воронежского государственного архитектурно-строительного университета серии «Лингвистика и межкультурная коммуникация» / Воронеж, гос. арх. - строит, ун - т. -2008. - Вып. 3. - С. 103 - 111.
 13. Рагс, Ю. Н. Уровни и содержание музыковедческих измерений // Эстетика: информационный подход. Проблемы информационной культуры / ред. Ю. Зубов, В. Петров. М.: Смысл, 1997. Вып. 5. С.14-41.
 14. Раппопорт, С. Х. О вариантной множественности исполнительства / С. Х. Раппопорт // Музыкальное исполнительство. – М., 1972. – Вып.7. – С. 3–46.
 15. Ухтомский, А.А. Доминанта. - СПб.: Питер, 2002.- 448 с.
 16. Холопова, В. Н. Музыкальная герменевтика, музыкальная семантика, музыкальное содержание: сравнение возможностей. Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. - 2015. - № 1. - С. 20-29.
 17. Холопова, В. Н. Теории музыкального содержания, музыкальной герменевтики, музыкальной семантики: сходство и различия. Журнал Общества теории музыки. 2014. № 1 (5). С. 20-42.
 18. Хохлова, А. Л. Концептосфера музыкального искусства. // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. - 2015. - № 1. - С. 29-41.
 19. Храмов, В. Исполнение как интерпретация идеи музыкального произведения. “Культурная жизнь Юга России” № 4 (63), 2016. С. 101-104.
 20. Черниговская, Т. Когнитивный романтизм в зеркале контекстов. / Черниговская Т. В. Чеширская улыбка кота Шрёдингера: язык и сознание. — М.: Языки славянской культуры, 2013. — 448 с.
 21. Якупов, А. Н. Коммуникативный универсум музыки / А. Н. Якупов // Художественное образование и наука. – 2017. – № 4. – С. 40–45.
-