

**«Воспоминание о дорогом месте» П. И. Чайковского
(элементы контекстуального анализа в исполнительской интерпретации)**

*Всегда я рад заметить разность
Между Онегиным и мной,
Чтобы насмешливый читатель
Или какой-нибудь издатель
Замысловатой клеветы,
Сличая здесь мои черты,
Не повторял потом безбожно,
Что намарал я свой портрет,
Как Байрон, гордости поэт,
Как будто нам уж невозможно
Писать поэмы о другом,
Как только о себе самом.*

А. С. Пушкин. «Евгений Онегин», LVI.

Исполнительская интерпретация в большинстве случаев остаётся для слушателя некоторой тайной, прослушиванием в стиле «энигма». Здесь необходимо согласиться с Т. В. Чередниченко: «Интерпретировать, то есть выдвигать некую оригинальную версию смысла и значения некоторого текста, можно лишь в том случае, если текст в какой-то мере «загадочен» [18, 194]. Семантический подтекст остаётся на позиции внутренней программы исполнения и только изредка, когда сам исполнитель пожелает сделать собственный комментарий, становится достоянием зала. Между тем, существование теоретического фундамента исполнения – собственно интерпретации – обязательный виток подготовки к публичному выступлению, и здесь становится важным, на какие ключевые принципы осмысления и переосмысления художественного текста опирается исполнитель.

Современная концепция исполнительской интерпретации в самом общем смысле базируется на коммуникативной позиции: основная задача исполнителя – передать слушателю информацию, которая включает в себя художественный текст с его объёмным семантическим полем. При этом понятие текста при опоре на теорию Р. Барта трактуется как множественность смыслов, а границы диапазона вариантов интерпретации устанавливаются рамками художественного опыта исполнителя.

Вместе с тем, исполнительская культура, с одной стороны, является отражением сложной современной действительности, а с другой, как отмечает Т. В. Чередниченко, воздействует на сознание людей, формирует в нем идейно-эмоциональные установки. Таким образом, исполнитель становится ответственным «не только перед автором, но и перед беспрецедентно широким сегодня кругом слушателей, не только за жизнь в культуре музыкального произведения, но и за культуру музыкального сознания в целом». При этом, как отмечает исследователь, весомая доля ответственности «за высокое наполнение музыкального сознания слушателей ложится на представителей академической традиции интерпретации» [18, 212].

Традиции отечественной исполнительской школы обнаруживаются в преимущественности принципа бережного отношения к авторскому тексту, что предписывает исполнителю в начале работы над исполнением тщательно изучить историю создания и «бытования» (термин Б. В. Асафьева) исполняемого сочинения, погрузиться во всестороннее изучение контекста.

Понятие контекста в парадигме современной культуры, означающей предельно широкое понимание исторической и художественной реальности, также многоаспектно. Можно говорить, например, о музыкальном произведении в исторически-стилевом контексте, в контексте творчества композитора как единого целого, в биографическом контексте, иначе говоря – в любом смысловом окружении. Контекстуальный подход особенно важен в аспекте адекватного прочтения текста с позиции ценностных принципов культуры, к которой он принадлежит [6].

В формате статьи представляется возможным рассмотреть противоречие между жизненным (контекст событий жизни) и художественным контекстом одного из опусов П. И. Чайковского.

«Воспоминание о дорогом месте» (в изданиях с титульным листом П. И. Юргенсона – *Souvenir d'un lieu cher*, Op. 42, 1878) – название цикла из трёх пьес П. И. Чайковского, написанных для скрипки и фортепиано (Размышление, Скерцо, Мелодия). Сочинения, большей частью, вошли в скрипичный репертуар в виде отдельных музыкальных эссе, а в печатном варианте наиболее распространены в форме тетради из пяти пьес П. И. Чайковского для скрипки – вместе с клавирными переложениями написанных ранее Меланхолической серенады (1875) и Вальса-скерцо (1977). Так, известно издание 1969 г., подготовленное Ю. И. Янкелевичем, где оригинальное название цикла из трёх пьес отсутствует. Благодаря редакции Ю. И. Янкелевича, сборник из пяти пьес был и остаётся чрезвычайно популярным у скрипачей. Оригинальное название цикла «вернулось» в печать благодаря оркестровому переложению, осуществлённому В. Стадлером (1999 г.).

Возвращение первоначального названия цикла на эстраду спровоцировало ряд дискуссий в среде исполнителей, разделившихся, соответственно, на две категории: одни принимали объединение пьес в цикл, усматривая в этом близость к авторскому замыслу, другие считали всякую программу фактором, сужающим содержательно-смысловой подтекст музыки.

П. И. Чайковский к моменту создания скрипичного цикла – уже автор «Лебединого озера», «Евгения Онегина», Четвёртой симфонии и Первого фортепианного концерта, Вариаций на тему рококо для виолончели, Концерта, Меланхолической серенады и Вальса-скерцо для скрипки, «Франчески да Римини», трёх струнных квартетов, Детского альбома, обширного списка романсов. В это время Чайковский уже около двух лет увлечён перепиской с Н. Ф. фон Мекк, которая имеет непосредственное отношение к «адресу» цикла: «дорогое место» – это городок Браилов, знаменитый в настоящее время тем, что в нем жил и творил великий композитор (усадьба Надежды фон Мекк сейчас — музей П. И. Чайковского).

Таким образом, с точки зрения биографического контекста, цикл скрипичных пьес связан со временем, счастливо и плодотворно проведённым Чайковским в имении Н. Ф. фон Мекк. Весомым источником сведений является также переписка Чайковского того времени, что, безусловно, даёт богатый материал для сопоставления дат, фактов и высказываний. Но является ли в действительности 42 опус циклом? Можно ли использовать биографический контекст для прорисовки образно-смыслового содержания трёх различных по

своей жанровой программе пьес?

Скрипичные сочинения Чайковского связаны с именем скрипача Иосифа Котека – ученика и, очевидно, единомышленника Петра Ильича. Ему посвящён Вальс-скерцо, он принимает активное участие в создании Чайковским скрипичного концерта. Заказ на скрипичные пьесы для Н.Ф. фон Мекк поступает композитору тоже в надежде на участие в его исполнении Котека. Чайковский первоначально отказывает Надежде Филаретовне в выполнении заказа, ссылаясь на то, что занят написанием симфонии, а писать по принуждению, без вдохновения, не считает возможным. Кроме того, он усматривает в заказе завуалированное желание оказать ему элементарную материальную помощь, о чём прямо пишет в письме от 1 мая 1877 г.: «Уже при прежних Ваших музыкальных заказах мне приходило в голову, что Вы руководились при этом двумя побуждениями: с одной стороны, Вам действительно хотелось иметь в той или другой форме то или другое мое сочинение; с другой стороны, прослышав о моих вечных финансовых затруднениях, Вы приходили ко мне на помощь. Так заставляет меня думать слишком щедрая плата, которой Вы вознаграждали мой ничтожный труд. На этот раз я почему-то убежден, что Вы исключительно или почти исключительно руководились вторым побуждением. Вот почему, прочтя Ваше письмо, в котором между строчками я прочел Вашу деликатность и доброту, Ваше трогающее меня расположение ко мне, я вместе с тем почувствовал в глубине души непреодолимое нежелание приступить тотчас к работе и поспешил в моей ответной записке отдалить исполнение моего обещания» [16, 16].

Спустя какое-то время Чайковский всё же решает осуществить написание цикла скрипичных пьес, о чём пишет в письме к Н. Ф. фон Мекк: «Нагулявшись, возвращаясь домой и пишу скрипичные пьесы. Одна уже вполне готова. Если не ошибаюсь, она вам понравится, хотя есть места, где аккомпанемент довольно труден, и я боюсь, что вы будете сердиться на это. Остальные две будут совсем не трудны». (Брайлов, 21 мая 1878 г.) [16, 138].

Чайковский не считает возможным, очевидно, рассказывать своей покровительнице всех подробностей сочинения пьес. Главное заключается в том, что они прямым образом связаны с историей создания скрипичного концерта (и это общеизвестно). Так, в письме к А. И. Чайковскому композитор пишет об исполнении Котеком 1 части своего концерта в кругу друзей: «Котек успел переписать скрипичную партию концерта, и перед обедом мы её сыграли. Успех был громадный как автору, так и исполнителю. В самом деле, Котек сыграл так, что хоть публично сейчас же исполнить, после обеда ходили все вместе гулять, очень далеко, но возвратились по нашей любимой дорожке и сидели на любимом месте <...>. Вечером сыграли Анданте, которое понравилось гораздо меньше первой части». И далее, 23 марта: «Финал моего концерта производит у нас фурор, но *andante* забраковали, и завтра придется писать новое». На следующий день, 24 марта: «...написал новое *andante*, которым оба строгие, но сочувственные критики остались довольны. Котек целый день мрачен и молчалив, впрочем, он очень милый человек. С какой любовью он возится с моим концертом! Нечего и говорить, что без него я бы ничего не мог сделать. Играет он его чудесно» [8, 159].

Модест Ильич (Чайковский) несколько иначе интерпретирует историю с исполнением Концерта Котеком: «Op.35. Концерт для скрипки и оркестра, в трёх частях. Начат в Кларане в начале марта 1878 г. 16 марта концерт в эскизах был кончен, но *Andante* не понравилось композитору в исполнении Котека, и он решил 22 марта написать новое. 24-го оно уже было

готово, и в тот же день приступлено к инструментровке. В 20-х числах апреля концерт был инструментован. Исполнен в первый раз А.Бродским, в Вене в 1879 году» [16, 168].

Из инцидента, по-разному описанного братьями Чайковскими, нельзя сделать вывод о том, что именно исполнение анданте Котеком сыграло значимую роль в принятии композитором радикального решения. Скорее всего, послушав со стороны, Чайковский счёл пьесу слишком развёрнутой и самостоятельной, законченной, разбивающей цикл концерта, в связи с чем он создаёт Канцонетту, заключение которой напрямую выводит музыкальные образы концерта в Финал: вторая часть фактически не имеет «окончания», лишая исполнителей возможности исполнять её как самостоятельную пьесу (это обстоятельство не мешает, однако, солистам исполнять Канцонетту с фортепиано в качестве отдельного номера концертной программы; при этом окончанием служит реприза вступления).

Итак, в процессе написания скрипичного концерта у Чайковского остаётся «не у дел» первое Анданте. Можно предположить, что Скерцо и Мелодия «явились миру» благодаря ему. При этом становится очевидным, что к названию цикла – Воспоминание о дорогом месте – прямое отношение имеют только последние. Интересно только, что Чайковский называет Мелодию иначе: песнь без слов («Chant sans paroles»), но Модест Ильич уже даёт о ней сведения как о Мелодии – название, которое закрепилось за пьесой в дальнейшем: «Op. 42. «Воспоминание дорогого места», три пьесы для скрипки с аккомпанементом фортепиано: № 1 Méditation, № 2 Scherzo, № 3 Melodie. №1 сочинён в Кларане и есть первоначальное Andante концерта. Остальные два №№ в Браилове в 20-х числах мая» [16, 169].

Так или иначе, Чайковский, имея в арсенале неопубликованного кантиленную пьесу, решает добавить к ней две оригинальных миниатюры и выполняет, наконец, заказ Н.Ф. фон Мекк. 30 мая 1878 г., Браилов: «Пьесы мои (посвящённые Браилову) я отдал Марселю для передачи вам. Первая из них, мне кажется, самая лучшая, но и самая трудная; она называется «Méditation» и играется в tempo andante. Вторая – очень быстрое скерцо, третья «Chant sans paroles» [16, 146].

В издании П. И. Юргенсона цикл выходит под названием «Souvenir d'un lieu cher», но вполне вероятно, Чайковский издал бы его охотнее в «русском варианте». В письме к Н. Ф. фон Мекк от 27 ноября 1879 г. чувствуется, что он ощущает себя глубоким патриотом: «мой долг русского и честного человека требует безжалостно отказывать немцам в подобных просьбах». Речь идёт о предложении берлинского издателя о передаче права собственности «на все будущие еще не напечатанные» сочинения Чайковского [17, 73]. Несмотря на то, что композитор высоко ценил П. И. Юргенсона, называя его «едва ли не первым русским издателем, добившимся того, чтобы у него выписывали его издания», Чайковский явно возражал против французских заголовков, о чём, например, он пишет Юргенсону в мае 1880 г.: «...Я совершенно против французских заголовков отдельных номеров и убедительно тебя прошу все их выкинуть и велеть русские заголовки переставить на середину» (речь идёт о клавири «Орлеанской девы») [17, 75].

Итак, учитывая описанные коллизии в истории создания цикла, справедливым можно считать вопрос исполнителя-интерпретатора: является ли цикл циклом?

Исходя из концепции Е. В. Назайкинского [7], в циклах миниатюр большую роль играет тональный контраст и тональная логика. С этой точки зрения взаимосвязанными выглядят, как и предполагалось, Скерцо и Мелодия: до минор – ми бемоль мажор. Тональность Размышления была естественной для скрипичного концерта (Ре мажор – ре минор).

С точки зрения генерализации, «собираения всех выразительных сил музыки под одной крышей», – Е. В. Назайкинский имеет здесь в виду темп, лад, тональность, фактуру, как грани целого, необходимые «для описания циклической композиции» – здесь явно просматривается несовпадение Размышления с последующими пьесами цикла. Задуманное как часть концерта, анданте Размышления «выдаёт себя» явным планом предвидения симфонического выражения. Каждый голос как будто принадлежит оркестровым инструментам (что и было реализовано в последующих оркестровках пьесы, к сожалению, неавторских). «Что касается инструментовки, – пишет Чайковский фон Мекк, – то, если имеется в виду оркестр, музыкальная мысль является окрашенная той или иной инструментовкой.... Инструментовать уже вполне созревшее и в голове до мельчайших подробностей отделанное сочинение, – очень весело». (Чайковский – Мекк, Каменка, 24 июня 1878 г.). Чайковский мыслил «в оркестровом ключе», придавал инструментовке большое значение именно на этапе сочинения, считая, что «инструментовка не только средство, но и цель» [10, 32]. В отличие от Размышления, оркестровое «письмо» не так ясно проступает в фортепианной фактуре Скерцо и Мелодии.

Далее, «для частей циклической формы модусами, характерами, музыкальными темпераментами могут служить только те стороны музыки, которые на протяжении всего времени развертывания сохраняют известное постоянство, отмечаемое слухом» [7, 48]. С этой точки зрения, найти какие-то константные величины трудно даже в двух последних пьесах. Не менее сложно выделить и имеющийся механизм тематического развития, свойственный циклическим формам. Одним словом, в цикле пьес не содержится ничего, что могло бы доказать, что отдельные миниатюры могут рассматриваться как родственные, что они «способны передавать степень напряжённости состояния, т.е. нечто измеримое в относительных или абсолютных величинах по одномерной шкале» [7, 51]. Таким образом, не имея возможности провести здесь подробный анализ и найти признаки сквозного развития в этих отдельных произведениях, написанных в жанре характерной пьесы, можно прибегнуть к неопровержимому доказательству: Чайковским к этому времени уже было написано два фортепианных цикла («Времена года», опус 37, «Детский альбом», опус 39), где он проявил себя как гениальный создатель цикла инструментальных миниатюр и, разумеется, следовал всем правилам его написания.

С другой стороны, содержание и смысл пьес могут быть раскрыты с точки зрения композиторского замысла. По мнению Л. М. Мазеля, трактовать содержание пьес только с точки зрения названия цикла – путь, который может привести к сужению художественного смысла: «Сказать, например, что фортепианная пьеса Чайковского “Осенняя песнь” (“Октябрь” из “Времен года”) выражает чувства, навеваемые осенней природой, значит уловить в содержании и замысле произведения только поверхностный слой. К тому же эта меланхоличная пьеса сама по себе вовсе не обязательно вызывает представление именно об осени и могла бы — вне цикла “Времена года” — иметь другое программное название или не иметь его вовсе» [5, 20]. С точки зрения композиторского замысла, также между первой пьесой и двумя остальными есть разница. Используя методы литературоведения, Л. М. Мазель выделяет два типа замысла по «доминированию» темы: тема «первого рода» – высказывание автора о явлениях действительности, о жизни. Тема «второго рода» – «высказывание о языке, средствах, формах, “орудиях” его искусства, об их возможностях (и только через это о явлениях действительности)» [5, 20]. Таким образом, в скрипичном цикле просматриваются и два различных типа замысла: Размышление явно принадлежит к темам первого рода, а Скерцо и

Мелодия, как жанровые пьесы – к темам второго рода. О том, что Чайковский теоретизировал на эту тему, говорит его фраза в письме М. Чайковскому от 27 декабря 1878 г.: «Законы стихосложения, рифма (особенно рифма) обуславливают деланность. Поэтому я скажу, что музыка все-таки бесконечно выше поэзии. Само собой разумеется, что и в музыке бывает то, что французы называют *remplissage*, но он менее чувствуется. При внимательном анализе во всяком стихотворении можно найти строки, существующие только для рифмы» [8, 191].

Безусловно, Мелодия и Скерцо принадлежат к шедеврам инструментальной музыки и ничуть не проигрывают от сопоставления их с другими скрипичными сочинениями Чайковского. Более того, Пётр Ильич и сам определяет разность двух типов замысла: «Прежде всего я должен сделать очень важное для разъяснения процесса сочинения подразделение моих работ на два вида. 1) Сочинения, которые я пишу по собственной инициативе, вследствие непосредственного влечения и неотразимой внутренней потребности. 2) Сочинения, которые я пишу вследствие внешнего толчка, по просьбе друга или издателя, по заказу <...>. Спешу оговориться. Я уже по опыту знаю, что качество сочинения не находится в зависимости от принадлежности к тому или другому отделу. Очень часто случалось, что вещь, принадлежащая ко второму разряду, несмотря на то, что первоначальный толчок к ее появлению на свет получался извне, выходила вполне удачной, и, наоборот, вещь, задуманная мной самим, вследствие побочных обстоятельств, удавалась менее» (письмо к Н.Ф. фон Мекк от 24 июня 1878 г., Каменка).

Похоже, то же случилось и со скрипичными пьесами, созданными явно «по заказу». Композитор сопровождает их пересылку следующими словами: «Мне было невыразимо грустно сейчас передавать их Марселю. Ещё так недавно я принимался за их переписку! Тогда сирень цвела ещё во всей красе, трава была не скошена, розы едва начинали показываться в бутонах!...» [16, 146].

Итак, предположим, что нам удалось доказать, что три скрипичные пьесы являются циклом только благодаря «внемузыкальным» причинам. Влияет ли это на их интерпретацию? Интерпретировать ли их как цикл?

Исходя из концепции М. Ш. Бонфельда, в системе музыкальной речи (как и в любой другой разновидности художественного высказывания) любой носитель смысла (точнее – поля смыслов) – отличается от простейшего элемента, не являющегося таковым. Субзнаком (значащая единица), по Бонфельду, может оказаться и отдельный звук, и весьма пространная (по горизонтали и/или по вертикали) их сопряженность. Но субзнак, который в данном контексте является носителем некоего смысла, вне этого контекста или в другом контексте может оказаться в числе простейших элементов, лишенных любого значения [3, 92]. Именно поэтому семантика, по теории Бонфельда, в том числе, отвечает и на вопрос о связи музыкального и внемузыкального [3, 95].

Таким образом, смысловые элементы в рамках интерпретации коррелируют с внемузыкальным содержанием в контексте музыкальной речи [3, 112]. Кроме того, внемузыкальный стимул (чувство, мысль и т. д.), по теории М. Г. Арановского, имеет сравнительно большую временную протяженность, и будучи непрерывным, соответственно ориентирован и на более крупную структурную единицу [1, 120]. В нашем случае внешний импульс – объединение под ассоциацией со счастливым периодом жизни Чайковского в Брайлове – вполне может претендовать на некоторое смысловое объединение различных по контексту сочинений в один цикл.

Некоторые выводы. Значение контекста, понимаемого как смысловое окружение, для исполнителя трудно переоценить. Если рассматривать исполнительство как коммуникативный акт, то, с точки зрения теории информационного подхода, исполнение есть акт передачи музыкального содержания произведения слушателю. Для этого исполнитель сжимает, кодирует информацию, облекая её в форму музыкальных концептов, и с помощью языка выразительных средств передаёт информацию слушателю. Слушатель, в свою очередь, на доступном ему уровне декодирует её и интерпретирует со своей субъективной позиции.

Если представить воздействие исполнительской интерпретации на слушателя в виде некоторой схемы, то она может выглядеть как последовательное соединение процессов: интерпретация исполнителя – эмоциональная интерпретанта (термин Ч. Пирса) – энергетическая реакция (по У. Эко) – новая жизненная установка [19]. Но акту исполнению предшествует процесс интерпретации сочинения исполнителем, основанный на диалоге с автором (по Т. Чередниченко), который выстраивается по разным принципам в соответствии с творческой позицией исполнителя.

По теории Т. В. Чередниченко, произведение и интерпретация разделены и объединены исторической дистанцией, которая является существенной для того, чтобы состоялся диалог замысла и осмысления [18, 200].

С психологической точки зрения [12] интерпретация представляет собой личностно обусловленный процесс формирования исполнителем своего мнения. Процесс выработки собственного мнения осуществляется через личностно значимый способ отношения к авторской концепции. (В частности, сказанное относится и к исследованию, и осмыслению контекста). В этом процессе «соотнесения своей и авторской концепции» исполнитель проявляет свою субъективную позицию, как, например: а) априорное принятие авторской позиции, б) идентификация с автором, ведущая к его пониманию; в) диалог с автором посредством сопоставления, противопоставления, критики, разрушения или сохранения целостности авторской позиции и формулировки собственного мнения [12].

Опираясь на теоретические положения А. М. Славской, можно сделать вывод, что для осуществления интерпретации необходимы личностные качества исполнителя, которые можно определить как «способность к интерпретации», которая сопровождается «уверенностью в своем мнении и потребностью в его объяснении и обосновании». Таким образом, интерпретирование – это выработка исполнителем собственного мнения и по поводу авторской позиции, и по поводу текста, и по поводу контекста. Для раскрытия интерпретации исполнитель обращается к месту автора в социуме, его эпохе, пытается выяснить, в чём состоит замысел, в чём его ценностная значимость. Таким образом, автор интерпретации (в том числе, исполнительской) выступает и как автор своей концепции, и одновременно как исследователь, постоянно ищущий новое в окружающей действительности [13].

Кроме того, исполнитель испытывает потребность в «аналитической реконструкции» пережитого им впечатления [9, 22], поскольку он сначала, как иронически высказывается Чайковский, бывает «единственным слушателем»: «Совестно признаться, так и быть, тебе по секрету скажу. Слушатель до слез восхищался музыкой и наговорил автору тысячу любезностей. О, если б все остальные будущие слушатели могли так же умиляться от этой музыки, как сам автор...» (М. И. Чайковскому, Браилов, 27 мая 1878 г. [8,170]).

Общение с жизненным контекстом автора даёт исполнителю-интерпретатору то важнейшее, что рождает основу для художественного творчества. «Это впечатление может

быть мгновенным – аффект, который нас поражает, и мы охвачены им буквально долю секунды. <...> Если мы окажемся потом способными реконструировать то, что состоялось, что случилось с нами в эту долю секунды, объяснить это себе, мы поймем, что здесь рождается целый мир. И вызывается он к жизни действительно неким критическим или теоретическим усилием, даже если мы не занимаемся специально этой работой» [9,22].

В каждом произведении, по мнению В. Храмова, присутствует вневременной смысл – «видение всего произведения сразу», и сама идея существует вне реальных пространственно-временных характеристик [15, 103]. Таким образом, интерпретация, с этим невозможно не согласиться, является интерпретацией вневременной идеи, ибо, согласно ёмкому изречению Р. Барта, «всякий текст вечно пишется здесь и сейчас» [2].

Возвращаясь к «внемузыкальному» содержанию цикла скрипичных пьес, отметим, что Чайковскому на момент написания пьес 37 лет, он ещё не предчувствует своего будущего, хотя страдает от настоящего, о чём свидетельствуют строки его писем. Исполнитель, погружаясь в историю создания цикла, не может «отсечь» знание трагической судьбы композитора, поэтому авторский замысел (если о нём вообще можно говорить сколько-нибудь определённо) в интерпретации исполнителя невольно трансформируется. И если изначально «Воспоминания о дорогом месте» были эпизодом, рассказывающим о месте и времени, где и когда композитор был счастлив, то хронотоп, уместный в биографическом контексте, в исполнительской интерпретации уходит на второй план.

Если воспринимать цикл П. И. Чайковского не как «музыку-автобиографию», а как «музыку-послание», то он воспринимается как «внемузыкальная идея, душевный и духовный опыт, смысловое содержание, которое сообщается посредством музыки» [4]. Тогда становится понятным путь, когда, говоря словами Л. Н. Толстого, «искусство делает возможным для людей последних живущих поколений испытывать все те чувства, которые до них испытывали люди...» [14,167].

Список литературы

1. Арановский, М. Г. Мышление, язык, семантика / М. Г. Арановский // Проблемы музыкального мышления. – М., 1974. – С. 90-128.
2. Барт, Р. Смерть автора // Барт, Ролан. Избранные работы: Семиотика. Поэтика : М.: Прогресс, 1994. С. 384-391.
3. Бонфельд, М. Ш. Семантика музыкальной речи. Музыка как форма интеллектуальной деятельности / М. Ш. Бонфельд ; ред.-сост. М. Г. Арановский. – изд. 3-е. – М. : ЛИБРОКОМ, 2014. – 240 с. С. 82-141.
4. Векслер, Ю. С. Музыка-послание и музыка-автобиография: об актуальности «старой» музыкальной герменевтики. // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. - 2015. - № 1. С. 11-20.
5. Мазель, Л. А. О типах творческого замысла / Л. А. Мазель // Советская музыка. – 1976. – № 5 – С. 19–31.
6. Медушевский, В. В. О содержании понятия «адекватное восприятие» / В. В. Медушевский // Восприятие музыки. – М. : Музыка, 1980. – С. 141–155.

-
7. Назайкинский, Е.В. О предметности музыкальной мысли. Музыка как форма интеллектуальной деятельности / Ред.-сост. М. Г. Арановский. – изд. 3-е. – М. : ЛИБРОКОМ, 2014. – 240 с. С. 44-69.
 8. П. И. Чайковский. Письма к близким. Избранное. Труды Государственного Дома-Музея П. И. Чайковского. Редакция и комментарии В. А. Жданова. Москва: Издательство «Государственное музыкальное издательство» (МУЗГИЗ), 1955. – 688 с.
 9. Петровская, Е. Теория образа. М.: РГГУ, 2010. — 281 с.
 10. Полоцкая, Е. Е. О П.И. Чайковском – учителе и С.И. Танееве – ученике (по архивным материалам). Полоцкая Е.Е. В сборнике: Памяти Сергея Ивановича Танеева. 1915-2015. Сборник статей к 100-летию со дня смерти. 2015. С. 25-42.
 11. Рагс, Ю. Н. Взаимодействие музыкального искусства и человека: три уровня анализа / Ю. Н. Рагс, О. В. Маркова, Д. В. Федоров // Искусство в контексте информационной культуры: [сб. ст.] / Междунар. акад. информатизации, Отдние информ. культуры [и др. ; науч. ред.: Ю. Н. Рагс, В. М. Петров]. - М. : Смысл, 1997. - 204 с. - С. 62-76
 12. Славская, А. Н. Личность как субъект интерпретации / А. Н. Славская. -Дубна : Феникс, 2002. - 239 с.
 13. Славская, А. Н. Рубинштейновская парадигма субъекта в исследовании интерпретации. // Проблема субъекта в отечественной науке. / Отв. ред. А.В. Брушлинский, М.И, Воловикова, В.Н. Дружинин. М., 2000. С. 203-212.
 14. Толстой Л.Н. Что такое искусство? // Л.Н. Толстой. Собрание сочинений в 22 тт. М.: Художественная литература, 1983. Т. 15.
 15. Храмов, В. Исполнение как интерпретация идеи музыкального произведения. "Культурная жизнь Юга России" № 4 (63), 2016. С. 101-104.
 16. Чайковский, М. И. Жизнь Петра Ильича Чайковского. В 3 томах. — М.: Алгоритм, 1997. — Т. 2. (1877—1884 гг.). — 608 с.
 17. Чайковский, П.И. О народном и национальном элементе в музыке. Избранные отрывки из писем и статей. Государственное музыкальное издательство, Москва, 1952. – 108 с.
 18. Чередниченко, Т. В. Избранное. Составитель: Кюрегян Т. С. М.: НИЦ "Московская консерватория", 2012. - 360 с.
 19. Эко, У. Роль читателя: Исследования по семиотике текста / Пер. с англ. и итал. С. Серебряного. СПб.: Symposium; М.: Изд-во РГГУ, 2005. - 502 с.
 20. Якупов, А. Н. Коммуникативный универсум музыки / А. Н. Якупов // Художественное образование и наука. – 2017. – № 4. – С. 40–45.
-