Министерство культуры Украины

Одесская национальная музыкальная академия
Им. А.В. Неждановой

**РЕДЬКА В.**

# ЖАНР ТРИО - ГЕНЕЗИС И ЭВОЛЮЦИЯ (НА ПРИМЕРЕ ТРИО № 2 Д.ШОСТАКОВИЧА)

Магистерская работа

Научный руководитель
Доктор искусствоведения
профессор Е**.Н. Маркова**

Рецензент
Кандидат искусствоведения
Доцент **Л.В.Зима**

Одесса 2018

**Содержание**

**Введение……. 3**

**Раздел 1. Ансамблевая соната и культура трио-состава – от XVII к XX ст……..... 6**

1.1. Трио-соната барокко и классицистское перерождение ансамбля трио в театрализованный инструментализм Венской школы…… 6
1.2. Неоклассические и необарочные линии инструментализма XX века и их проявление в творчестве Д.Шостаковича…..…… 18
Выводы к Разделу 1 …… 28

**Раздел 2. Трио № 2 Д.Шостаковича в контексте симфонического инструментализма композитора и современных его прочтений…..... 30**

2.1. Симфонизм в определении ансамблевого мышления композитора и его необарочных составляющих…… 30
2.2. Трио № 2 Д.Шостаковича в контексте исполнительских наработок постмодерна……43
Выводы к Разделу II……46

**Заключение…….. 49**

**Список использованной литературы……**

# ВВЕДЕНИЕ

**Актуальность** заявленной темы обоснована, во-первых, исключительной значимостью искусства Д.Шостаковича для современных музыкантов, во-вторых, специальной потребностью концерной практики наших дней в ансамблевых сочинениях. Наследие Д.Шостаковича, составившее классику минувшего века, представляет высокий интерес для исполнителей и слушателей сегодняшнего дня – в ракурсе идей, показательных для современного пост-поставангарда. Последнее отмечено особого рода пересечением стилево-типологических заимствований, в ряду которых необарочные-неоклассические признаки инструментализма названного автора органично вписываются в художественные предпочтения музыкантов-профессионалов и слушательской массы.

Ансамблевый статус принятого в анализ Трио (скрипка, виолончель, фортепиано) странно и потому волнующе «втягивает» смысловые признаки самого различного объема – от трио-сонаты (две скрипки плюс клавир) до украинских «троїстих музик» (скрипка, виолончель-басоля, бубен). Все они так или иначе питались кантово-дискантовой вокальной ансамблевой сакральностью в производных от них реалиях театрально-игровой свободы преломления указанных истоков. И именно этот богатый семантический запас концепции Трио позволяет гибко адаптировать его смысловую конкретику к актуальному полю значений, составляющих предпочтения в музыке на сегодлняшний день.

Соответственно, щедро представлены описания анализов сочинений великого композитора XX века в трудах В.Бобровского, Л.Данилевич, Г.Орлова, М.Сабининой, С. Хентовой, Б.Ярустовского и многих других авторов. Однако всегда оставляют открытым для дальнейшего развития вопрос проявления искусства Шостаковича в изменяющихся условиях эпохальных подвижек, обнаружившихся от альтернатив авангард – традиционализм XX века к смешению в *концептуализме* выразительных

свойств творений поставангарда и последних преобразований, обозначаемых как пост-поставангардный этап эволюции искусства и его культурных пересечений.

**Целью** данной работы является анализ семантических компонентов жанровой выразительности трио и ее авторского прочтения в Трио № 2 Д. Шостаковича – в преломлении исполнительских адаптаций к условиям художественно-культурной современности.

**Конкретные задачи** работы:

1) обобщить исторические материалы относительно специфики трио-состава и жанрово-типологического качества *фортепианного трио* с выделением семантического стержня проявления данной жанровой типологии;

2) обозначить стилевые тенденции интерпретации жанра трио в XX веке и выделить указанные признаки в конкретике композиции Трио Д.Шостаковича и тяготений его реализаций в исполнении.

**Методологические основа** работы: позиции интонационного видения музыки у наследников школы Б.Асафьева [5] в Украине, особенно что касается исполнительского преломления указанного методологического подхода [39; 22]. Ведущее место занимает сравнительный стилевой музыковедческий анализ и, особенно, музыкально-герменевтический метод в традициях Б.Яворского и А.Швейцера [16 ; 93], а также Б.Ярустовского [94].

**Объект** исследования – камерно-инструментальная музыка Д.Шостаковича в концепции стилево-видовых подвижек современности. **Предмет** – Трио 2 Д.Шостаковича в ряду этого типологического качества сочинений в контексте современных условий пост-поставангарда.

**Научная новизна –** исполнительское осознание актуальных интонационных показателей музыки Трио как сопоставимого с китч-установками поставангардной и пост-поставангардной современности, с опорой на интерпретационные показатели ансамблей со С. Рихтером и М. Аргерих.

**Практическая ценность** работы – востребованность ее в курсах камерного класса, истории и теории инструментального исполнителсьва, в целом в курсах истории музыки в высшей и средней школах специальных учебных заведений искусств.

# РАЗДЕЛ 1. АНСАМБЛЕВАЯ СОНАТА И КУЛЬТУРА ТРИО-СОСТАВА – ОТ XVII К XX СТ.

## 1.1. ТРИО-СОНАТА БАРОККО И КЛАССИЦИСТСКОЕ ПЕРЕРОЖДЕНИЕ АНСАМБЛЯ ТРИО В ТЕАТРАЛИЗОВАННЫЙ ИНСТРУМЕНТАЛИЗМ ВЕНСКОЙ ШКОЛЫ

Ансамблевая инструментальная музыки европейской профессиональной традиции составляет результат эволюции от вокальных к инструментальным формам выражения, определенной культурно-религиозными ориентирами художественных предпочтений, выдвигаемых на тех или иных исторических этапах пути развития искусства. Напоминаем, что сам термин *соната* содержит указывает на «озвучивание» (итал. Sonata от sonare – звучать [76, с. 193]) арии как высокой песни с риторикой, определяя, тем самым, духовно-церковные стимулы развития и *разветвления* данного жанрового качества [9]. Отсюда - один из важнейших *генетических* показателей академического инструментализма: существенность опоры на многоголосие, реализуемое либо в многоголосии клавира, либо в ансамблевой множественности инструментального состава.

Соната во всем многообразии ее проявлений стала одним из ведущих жанров европейской музыкальной культуры XVII-XX ст., сконцентрировав свои возможности как в сфере сольной, так и ансамблевой творческо-исполнительской деятельности, причем, с историческим опережением второй. «Бытие» названного жанра в различные исторические периоды, специфика проявлений как его модификаций традиционно представляют широкие возможности исследовательской инициативе.

Предметом исследовательского внимания была и остается не только историко-стилевая эволюция жанра, его интерпретация в творчестве различных авторов, но и структурные формообразующие принципы сонатного цикла и, в частности, сонатного allegro, рожденного

сосредоточением в некоторой части цикла существенных признаков целого (см. исследования Н.А.Горюхиной [25; 26], В.Н.Холоповой [91] и др.

Соната, будучи представляемой в ансамблево-инструментальном качестве – а именно таковым был ведущий принцип «озвучивания» для профессионалов *высокого,* значит, церковного, пения, которое со времен готики определилось *в трехголосии-троестрочии* как соответствующих христианской символики Троицы. Таковы – дискант Парижской, в XII-XIII вв. еще Православной школы, гордившейся своей приемственностью по отношению к Византии, английский (бриттско-английский, если быть ближе к исторической правде этнического облика Британии) *гимель* этого же временного показателя, ранний итальянский *мадригал,* русское *троестрочие,* ставшее известным по московским записям XV-XVI ст., но заимствованное из Новгорода (а, значит, и Киева, культурно-религиозно связанных), бытовавшего там в более ранние века, грузинское церковное трехголосие и т.д.

Соответственно, исторически первичной в европейском инструментальном обходе оказалась *трио-соната,* судьба которой оказалась тесно связанной с бытием церковного искусства в целом в истории Нового времени. С падением авторитета религии в канун Французской революции, от 1750-х годов, данный жанр оказался категорически отстраненным, причем, и в форме, как бы «отдаленной» от церкви (sonata da camera), но осознававшейся в обоих ипостасях (sonata da chiesa – sonata da camera, «соната церковная – соната камерная», последнее переводят как «светская», хотя это не соответствует смыслу слова в термине) в качестве репрезентанта церковно-духовного искусства. Показательно, что сохраненные линии трио-сонаты после 1750-го года, в параллель к квартетам, трио, квинтетам и т.д., заявлялись в собственно церковном качестве (таковы Трио-сонаты В.Моцарта, написанные по заказу в Зальцбургский период).

Исторически концерт и симфония выделились в самостоятельные типологические ветви, будучи представляемы как сонаты с

«концертирующими», то есть выделенными в «согласии ансамбля» (от итал.concerto – согласование [65, с. 269]) голосами, и с вокально *высокими* вставками в инструментализм (от церковного «симфония» как «гармония властей», то есть Небесного и земного) [76, с. 193-194].

Соната, равно как и концерт, как и симфония, определилась в своих базовых типологических показателях *художественно-самодостаточной музыки* в творчестве композиторов Венской классической школы, утвердившейся на волне подъема светского *театрализованного* искусства и торжества *деизма* в трактовке релизиозных ценностей надконфессионального смысла. И в этом *секуляризированном-обмирщвленном* варианте *абстрагированности* от церковных воздействий соната и порожденные ею жанры становятся своеобразной «точкой отсчета» в характеристике эволюционных путей инструментализма. На этом уровне «классическая соната» выступает конструктивно-смысловым базисом творчества, а впоследствии - антитезой «романтической сонате» как средоточию творческих поисков и новаций авторов XIX ст.

В целом «доклассическая соната» в западноевропейской музыке XVII-XVIII вв. анализируется чаще всего с позиций потенциального становления и постепенной кристаллизации в ней будущих типологических качеств «классического» жанра, репрезентирующего светскую музыкальную традицию. Вместе с тем названный период бытия сонаты, в ее неотрывности от церковно-вокальных стимулов выражения, интересен не только своими «предклассическими» чертами, но и целым рядом иных признаков, выявляющих ее принадлежность как к светской (ибо само разрастание инструментализма в церковном искусстве было детищем «омирщения-десакрализации» церкви в пределах Новокатоличества и особенно Протестантизма), так и к богослужебной христианской музыкальной традиции.

Итог этого рода исторических наблюдений представлен в работе Т.Полянской в виден соответствующей формулы:

«Сказанное во многом определяет глубинный духовный семантический подтекст не только образцов ‘ранней’ сонаты, но и произведений данного жанра в творчестве композиторов XVIII-XIX вв. (в частности и С.Франка), о чем пишет В.В.Медушевский в своем авторском курсе ‘Духовно-нравственный анализ музыки’…, а также в работе ‘Христианские основания сонатной формы’» 58, с. 10].

Учитывая исторически драматический путь инструментальной музыки и сонаты в ней, цитированная выше исследовательница заметила:

«Необходимо также отметить, что, при наличии достаточно большого количества исследований ‘бытия’сонаты в творчестве отдельных авторов, целостная история этого жанра, которая репрезентировала бы все периоды ее существования, пока отсутствует» [58 , с. 12].

Первые упоминания о «сонате» как инструментальном произведении, согласно историческим данным, восходят еще к XIII в.:

«Более широко название ‘sonata’ или ‘sonado’ начинает применяться лишь в эпоху позднего Ренессанса (XVI в.) в Испании в различных табулатурах,…затем и в Италии. Часто встречается двойное название – canzona dasonar или canzone per sonare (например, у Н.Вичентино, А.Банкьери и др.)» [ 76, с. 193].

На этом этапе инструментализм сонаты был непосредственно связан с вокальной манерой письма на уровне простого переложения вокальных пьес. Выделение же сонаты как преимущественно инструментальной пьесы в противовес кантате как вокальному опусу намечается лишь в конце XVI в. И складывается четкая тенденция считать базой этого инструментального жанра – трио-сонату, отождествляемую в смыслово-структурных наклонениях sonata da camera – concerto da camera с *сюитой* (генезис которой также отмечен вокально-ансамблевым *церковным* корнем [79]).

В этих размежеваниях центральным признаком становится отношение к танцевальности, которое в католической и протестантской традициях осознавались во внецерковном признаке, тогда как в *Галликанизме*

французской церкви (просуществовавшей до 1792 г., формально до казни Людовика XVI, по существу, до 1789 г., то есть начала Революции [23, с. 398-399]) сохранялась сакральность танцевального искусства особого рода от ранневизантийской (до-иконобоческой) эпохи, что и стало основой класического европейского балета.

Термин «соната» долго был весьма далек от типологической определенности обозначения музыки. Его можно встретить было и как обозначение оперной увертюры (М. Чести «Золотое яблоко»), и как оркестровое вступление к духовной кантате и близким ей жанрам. Соната предваряет антемы Г.Генделя, кантаты Д.Букстехуде и мн.другое. Отсутствие четких жанрово-типологических показателей часто становится причиной невозможности смыслового разграничения между сонатой и близкими ей в этот период «симфонией», «концертом».

Сказанное во многом определяет специфику западноевропейского музыкального барокко, характеризовавшегося и современниками, и последующими эпохами как «смешение» стилей-жанров-видов, что на определенных ступенях восприятия давало повод увидеть в этом «бесвкусицу» (см. предвосхищение «китч-эффекта» в искусстве XX – XXI вв. Итог подводит этому М.Лобанова , заявляя: «Единство и чистота жанра невозможны в эту эпоху... В музыке превозносятся композиции, написанные в «смешанном роде» («in mixto genere») [51, с. 234].

Множественность толкований сонаты в эту эпоху также зиждется на духовно-богослужебной затребованности данного жанра. Напоминаем, что сонатой в XVI-XVII вв. часто именовали «инструментальные части церковной службы» [8, с. 193], а среди тних - «Соната-литургия Деве Марии» («Sonata sopra Sancta Maria»), «Месса-благодарение» (1631) К.Монтеверди. Последняя создана маэстро в Венеции после погашения эпидемии чумы, частью ее является - соната.

Такая практика связи с духовным миром широко определяла глубокий духовный подтекст сонаты в ее «доклассическом» бытии, пролонгируя эти

смыслы на соответствующие жанровые показатели сонаты и *выросших на ее основе ансамблевые формы.* Такого рода религиозно-творческая практика определена была, как отмечалось выше, формированием в эпоху раннего барокко двух типов сонаты: sonata da chiesa («церковная соната») и sonata da camera («камерная придворная соната»). Последняя в большей степени апеллировала к гомофонно-гармоническому складу и танцевальности, сближаясь тем самым с сюитой и партитой. Церковная же соната выделялась особым тяготением к полифоническим формам, имитационно-фугированным построениям.

Не забываем, что церковный смысл трио-сонаты поддерживался практикой исполнения ее – отнюдь не трио-составом: стремление укрупнить бас, как представляющего церковно-каноническую линию пения (ср.с «тенором» в дискантовом пении, положенным в основу церковного пения во всем западноевропейском сакральном ареале – причина того в политике римских пап, охотно согласавшихся с предложениями галликан в музыкальном обустройстве Службы [63а, с.187]). Соответственно, бас, исполняемый струнным инструментом, нередко дублировался клавиром (органом в церковных сонатах, клавесином в «камерных» - но отнюдь не «светских» как противостоящих церковности), а то и двумя клавирами с соотвествующим «цифровым» аккордовым наполнением.

В результате – участвовало – 4, а то и 5 музыкантов в представлении такой *трио-сонаты* (см. у А.Епишина [34, с. 17]), название которой сохраняло *Троичную* символику, сопричастную таинствам Христианской церкви, тогда как реализация-материализация в количестве участников не фиксировалась в названии. Ясно, что победа материалистичского-рационалоистического принципа в мышлении должна была изменить положение в обзнгачениях жанра – и это состоялось, после 1750-х годов: «новое поколение», «поколение молодых» («партия Королевы» в Париже, к которой обращался Х. Глюк, это «партия молодых»), «поколение

штюрмерову» и т.д. не могли терпеть такое пренебрежение к «материи исполнения».

Вот каково обобщение, сделанное одним из крупнейших разработчиков проблемы трио-сонаты как «трио-принципа», которому указанный автор, А Епишин, уделяет специальное внимание как показательного для западноевропейского инструментализма XVII-XVIII веков:

«В сочетании с в.с. [basso continuo] он был идеальной формой компромисса между старыми и новыми стилистическими веяниями в переломную эпоху, когда осуществлялся постепенный переход от вокальной полифонии с ее равноправием голосов к более новой гомофонной организации музыкальной ткани – инструментальной «монодии» [34, с. 20].

Новая жанровая волна середины XVIII в. поднялась и утвердилась: вместо трио-сонаты – дуэты, трио, квартеты, квинтеты и т.д., обозначаемые соответственно количеству играющих. Но, заметим, явно преобладающим типом ансамбля стал *квартет,* «собрание 4-х», нумерологически апеллировавших к знаку рацио – 2, 2х2, то есть 4, что со времен Евангелистов выдвинулось в качестве обозначения рацио-Логоса, диффероенцирующе разделяющего Слова.

Но память священноположенности трио-музыки подвигнула нечто показательное для жанрово-типологического подхода – и прежде всего в Русской музыке: Трио – «Памяти великого артиста» (П.И.Чайковский, памяти Н.Рубинштейна), «Элегическое трио» памяти П.И.Чайковского (С.Рахманинов) и др. Духовно-мемориальный смысл этого рода сочинений восстановили в XIX веке забытый жанр *церковной* сонаты,подчеркнув данную причастность *клавирно-фортепианным* включением в его струнный состав.

В отечественном музыкознании указанная жанровая разновидность сонаты пока находится в стадди изучения, хотя труды вышеназванных авторов (А.Епишина, М.Лобановой, Т.Полянской, др.) внесли серьезный вклад в развитие этого рода музыковедческой проблематики. И все же более

детальную информацию о сонатном продвижении к ансамблевым формам и фортепианному трио в том числе находим пока в зарубежных источниках, представляющих не только общехудожественные качества этого жанра, но и особенности его функционирования в разноконфессиональном, особенно католическом Богослужении [102, 105].

Вышедшая в 2006 году монография А.Епишина «Магия музыки барокко: итальянская трио-соната» [34] составила значительную веху в становлении литературы о трио-инструментализме. Указанный автор, рассматривая генезис, типологию и этапы эволюции трио-сонаты в широком историко-культурном контексте искусства барокко, в качестве одного из предметов исследования выдвинул проблему циклизации данного жанра, а также перспективы его развития как одного из источников предклассицистской, классицистской-классической и постклассической инструментальной музыки.

Отмечая внежанровый характер «трио-принципа» у А.Епишина, мы вправе обнаруживать его и в кантатах, и в операх, мадригалах, дуэтах, песнях и других жанрах эпохи барокко. Наиболее последовательным его воплощением по праву им считается трио-соната в ее базовых разновидностях, в том числе и церковной. А в качестве важнейших жанровых истоков трио-сонаты А.Епишин справедливо выделтл, в первую очередь, вокальные жанры XVI века – ораторию, кантату, - отмечая при этом особого рода связь, преемственность этого жанра прежде всего с мессой:

«Как вокально-инструментальный цикл с откристаллизовавшимися за столетия типизированными контрастными частями, месса повлияла на формирование цикла трио-сонаты… Органная месса драматургически наиболее близка трио-сонате. В некоторых частях сонаты «моделировались» образный строй, стиль и контрастность определенных разделов мессы, в том числе и инструментальных, все более активно внедряемых в начале XVII века. Ритмические, тематические, регистровые, тембральные, формообразующие особенности трио-сонат, как показал У.Кленц, часто

коренятся в различных разделах мессы. Следовательно, именно месса способствовала становлению сонаты как обобщенной музыкальной концепции» [34, с. 31-32].

Осуществленные наблюдения над историческими трансформациями «трио-принципа» и трио-сонаты с выходом на концепцию музыки мессы знаменательны в подходе к существенности религиозной символики *троичности*, которая всеприсутствует в музыкальном оснащении готики-ренессанса, барокко, диктуя культ трехголосия и одновременно *театрализуя* представление священного символа. И это случилось в уподобление тому, как осуществилось наполнение мессы собственно музыкальными, мадригальными или шансонными номерами, что вносило в нее риторически-художественное достоинства - в противоположность перволитургийной значимости псалмодии (см.у П.Вагнера [107, с.12-16]).

«Трио-принцип», оплодотворивший трио-сонату, обусловил определил, как видим, и последующую *секуляризацию-театрализацию* данного рода искусства, идя в параллель с *симфонизацией-театрализацией* мессы, что стало с пециальной темой разработок А. Робертсона и .Моховой [103; 64].

Исторические описания свидетельствуют, что церковная соната в рамках богослужебной традиции XVII-XVIII вв. стала составной частью мессы, демонстрируя *театрализацию-симфонизацию* последней, что и читаем у А.Епишина:

«Падение интереса к органному искусству в Италии после Дж. П. да Палестрины и его упадок после Дж.Фрескобальди…настоятельно потребовали замены органной музыки во время богослужения. Поэтому трио-соната (как, впрочем, и ансамбли с большим числом партий) могла исполняться, по сведениям Дж.Сьюэсса и У.Кленца, перед мессой, перед Kyrie или Introitus, вместо Graduale, Offertorium, Credo, Gloria, Allelujaили Communio, сопровождала Elevato и включалась как Postludium. Она могла звучать перед или после вечерней литургии, в Магнификате» [34, с. 38].

Как отмечается в разных источниках, к церковной сонате обращались чрезвычайно разные авторы, в числе их - Т.Мерула, Г.Телеман, А.Вивальди, А.Корелли и мн.др. Напоминаем о 15 «мистических» сонатах для скрипки с басом Х.И.Бибера (1675), в издании которых автор к каждой из сонат приложил гравюры из жития Девы Марии с соответствующими духовными текстовыми пояснениями. Возникновение такого замысла связывают с широко распространенными в Зальцбурге (родина Моцарта!) религиозными шествиями и церковной службой.

Данные описания существенны, поскольку демонстрируют духовные истоки той «суммарной церковностью», не различающей конфессиональные разграничения, которые жестко разделили храмы Европы на Вселенские католические-православные и национальные протестнтские с соответствующими последствиями в музыкальном преломлении Богослужения.

Разные авторы подчеркивают различия церковной и камерной сонат, в том числе трио-сонат, опираясь на позиции «советского экуменизма», когда сообщение о духовно-церковном не различало не только конфессиональных, но и религиозно-видовых отличий. И все это шло в противоположность «светскому», ассоциируемому с внецерковной «веселостью нравов». И даже в таком серьезном и информационно чрезвычайно богатом исследовании А.Епишина все же находим пресловутое сопоставление церковного как «торжественного», «углубленно-сосредоточенного», «сдержанно-строгого» выражения – и ему в противоположность обрисованной камерности «светских, бытовых, развлекательных, жизнерадостных» опусов [34, с. 40, 41].

Но ведь при таком подходе совершенно искажается представление о церковном как радостном в своей основе гимнопении. Искажается и опошляется характеристика салонности-камерности, «развлекательность» которых совершенно оторвана от правды религиозной освященности аристократических собраний знатоков наук и искусств, продолжавших

собрания византийских интеллектуалов и Вероисповедальников, называвшихся «театром».

Не должно забывать, что камерный характер первых опер совершенно естественно в Римской школе допускал существование оперы-мистерии, тогда как церковно-площадное преломление мистерия на Западе было запрещено (на Руси мистерии практиковались вплоть до середины XVII в.). Соотвественно, камерность барочного искусства не была свидетельством неодухотворенности, тогда как церковное искусство, обращенное к массе верующих, дозировало проявление вероисповедального мышления в условиях сложной церковной политики разделенного на конфессии Христианства.

Все сказанное в высшей мере касается национально-этнического самосознания итало-немецкого ареала, ставшего средоточием развития европейского инструментализма: заметим, не национальные, но территориально-географические отличия фиксировались в терминологии, когда указывалось на сущесмтвование Северной и Южной школ (XVI – XVII) [50, с. 267-274]. Такая солидарность разных по национально-этническим составляющим творческих вкладов немцев и итальянцев определена религиозной установкой: Католицизм, объединявший указанные нации от VIII до XVI ст., а что касается Австрии, то вплоть до сегодняшнего дня.

А вот музыке Франции принадлежит специальное место, поскольку там до конца XVIII ст. исповедывался Галликанизм (Галльское Православие – IV-VII вв.) [23, с.398-399]. Сакральность танцевальной культуры для Франции определила несущественность противопоставлений вокально-полифонических и танцевально-инструментальных выразительных компонентов, отчего сюиты французских авторов не разделялись специально на «церковные» и «камерные» (которые переводят как «светские», что совершенно не точно). Одновременно, как показывает знакомство с Трио-сонатами Ф.Куперена и др.авторов, их церковные основания органично

дополнялись театральностью-танцевальностью, в условиях галликанской религиозности отнюдь не противостоящей церкви.

Последующее историческое развитие сонаты и сонатности, инструментального ансамбля соответствующего рода с принципиальным семантическим выделением *фортепианного трио* в русской композиторской школе XIX века свидетельствует мощь *культурного следа «трио-принципа»,* способного в экстремальных условиях перехода от Нового к Новейшему времени смыслово структурировать музыкальные события и стоящие за ними мыслительно-поведенческие ориентиры.

В обобщение сказанного отмечаем:

1) налицо становление сонаты как самостоятельного инструменртального жанра со многими автономизировавнными ответвлениями, из которых наиболее демонстративно выделены sonata da chiesa – sonata da camera, определено религиозно-культурными и государственно-политическими размежеваниями Европы;

2) очевидна разграниченность католического мира немецкого-итальянского ареала, солидаризировавшегося в разграничении указанных разновидностей сонаты (базисно ансамблевой), тогда как французский мир ориентировался на сакральность инструментализма в целом с его опорой на танцевальные структуры, в котором очевидны были пограничья к православным основаниям русского и украинского аристократизма, питавшего музыкальные открытия XIX ст.;

3) существенна тенденция трио-сонаты, по А.Епишину [34], в концентрации «трио-принципа», который имел всераспространенный характер в европейской музыке и отражал символические ценности Христианства в художественно-театрализованных измерениях вероисповедания Разделенных церквей и оплодотворивший театрализованное-симфонизированное сознание музыкантов века романтизма, оказавшихся к концу XIX столетия перед лицом *религиозного возрождения,* осуществившегося в противодвижении

*атеистического* мировосприятия, создавшего сложные «контрапункты идей» - «прекрасного и ужасного» XX столетия.

## 1.2. Неоклассические и необарочные линии инструментализма XX века и их проявление в творчестве Д.Шостаковича

Как видим, исследование феномена жанра трио-сонаты невозможно без нумерологического подхода, поскольку эпоха формирования всех предшествующих вариантов и разновидностей трио-сонаты насыщена была представлениями пифагорейского и средневекового христианского символизма, обращенного к значениям чисел, применяемых в теологии, в космогонии и в искусстве. В этом плане христианский мир наследовал Древность и Средневековье Востока, особенно в вавилонской, индуистской, палестинской и, в особенности, пифагорейской, сформировавшей число как фундаментальный принцип, лежащий в основе мира вещей. И вплоть до XX века прослеживается эта линия числовой символики мира и мира музыки в особенности, что позволило одному из крупнейших философов-искусствоведов А.Лосеву, работавшего в 1920-е годы в Московской консерватории, изречь: "…Ясно, что музыка – жизнь, …но жизнь ничего иного как чисел…» [52а, с. 84].

В работе Т.Полянской указано:

«В герметической философии мир чисел отождествляется с миром причин. .Числа в разных культурных традициях традиционно выступают в качестве образа мира, их миросозидающая и упорядочивающая функция проявляется в приписываемой числам способности восстановления мира и преодоления хаоса» [69, с.16 ].

Развитие классификационного принципа в разных культурах выводит на *мифопоэтику чисел,* питаемую представлениями об объектах, особенно сакрально значимых, как тех что связаны друг с другом определённой системой иерархических отношений, которая обычно легко переформулируется в плане творения («как это возникло»): см. концепцию

«Великой девятки богов» в гелиопольской системе Древнего Египта, в древнекитайской мифопоэтической традиции, где числа и вещи неотделимы друг от друга и образуют континуум без начала и конца - «числа управляют миром» и др).

Это же находим в пифагорейской традиции, продолженной в мусульманских космологических учениях в виде исторического пифагореизма др. Широко использовали числовую символику наследники неоплатонической философия поздней Аантичности, еврейские тайные учения Средневековья, применяя числовые обозначения букв как греческого, так и еврейского алфавита. «Божественная комедия» Данте построена на символике чисел три, девять, тридцать три, которые воплощают божественный ритм, управляющий Вселенной.

Выделяем число 3 как непосредственно связанное с «принципом троичности», выделяющим специфику трио-сонаты и рожденный на «расколе в ансамблевые группы» жанр фортепианного трио.

«Тройка» - число 3, освященное индуистким «Тримурти» и христианской Троицей, открывает числовой ряд, квалифицируется как *совершенное* число, образ абсолютного превосходства (см. значения: трисвятый, треклятый и т. п.). Оно же - основная константа мифопоэтического макрокосма и социальной организации (включая и нормы стандартного поведения). Ср. многочисленные космологические, сакральные, социальные и т. п. триады, включающие «святая святых» научного дефинирования понятий, где существенные свойства выкладываются числом не меньше трех (три закона логики, три закона диалектики … (Интернетресурс).

Число три выступает в роли символа высшего синтеза двух противоположностей, тезиса и антитезиса; это формула мироздания, состоящего из трех сфер: *вертикальная ось мирового древа дает число три.*

Тройка олицетворяет разрешение конфликта, ознаменованного двоичными системами; она отражает гармонизирующее действие единства на

дуальность. С числом три также соотносится духовное начало мироздания; Безусловно три – одно из самых значимых чисел как в восточной, так и в западной мифологии, тройка – один из наиболее важных числовых символов звуковой картины мира. Один из основных акцентов значимости тройки выпадает на ее формообразующую роль (обозначим универсальную роль тройки в формообразовании европейской музыки).

Геометрическим выражении числа три является треугольник, расположенный вершиной вверх, что по версии Керлота (Керлот, ) «символизирует огонь и стремление всех вещей к высшему единению – от основания треугольника к его вершине, то есть к выходу – точке, с которой излучается Свет Абсолюта» [69, 27-34].

В работе Т.Полянской читаем:

«…3 в христианской традиции – это основной символ Божественной троицы, всеприсутствия Духа, универсальности. В христианской традиции три – важнейшее центральное число. …Три — наиболее часто встречающееся число в Евангелиях: три Волхва (символизируют три функции Владыки Мира — Царь, Пророк и Проповедник); три их дара Христу как Богу, Царю и Искупительной Жертве; три дня Иисус молился в Гефсиманской пустыне; три искушения; три образа Преображения; три отречения Петра; три распятия на Голгофе; Иисус умер 3 апреля в три часа, прожив 33 года; три дня смерти Христа; три явления после смерти; три Марии. Догмат о Троице (Триедином Боге), которая позволила соединить в едином Боге Отца, Сына и Святого Духа, является примером того, как число три может заменять число один при обозначении более многопланового и мощного союза. Три сцепленных кольца или треугольника символизируют нерасторжимое единство ликов Троицы. Три богословских добродетели: Вера, Надежда, Любовь» [ 69 , с. 18-19]

Напоминаем также символику чисел, составляющих Тройку, поскольку последовательность первых трех цифр почти повсеместно представляется как единство (1), двойственность (2) и синтез (1+2=3). Отсюда – христианский

сакральный смысл: Бог-творец как «первоединое», которое, отчуждая и проявляя себя, порождает двуединое. Из тезиса и антитезиса получается синтез Тройственности.

Именно такова логика выстраивания исходного трехголосия в раннехристианском пении, в котором из синтеза Иерусалимского канта [98] и аполлонийской традиции (см. «музыкальное возрождение» у К.Кузнецова [46, с. 40]), привнесенных друистических и иных компонентов, рождалась *мелодическая типология канона*, священный смысл которого удостоверялся Богопоминанием педали-исона, удвоенной квинтой как символом Неба.

Напоминаем также смысл число 2 лежит в основе бинарных противопоставлений, с помощью которых мифопоэтические и ранненаучные традиции описывают мир (первичная *дипластия* психологических «сшибок» знака и значения в первомышлении по А.Валлону и Б.Поршневу [70]). Это же число отсылает к идее взаимодополняющих частей монады (мужской и женской как два значения категории пола; небо и земля, день и ночь как значения, принимаемые пространственно-временной структурой космоса), к теме парности, в частности в таких её аспектах, как чётность, дуальность, двойничество, близнечество. Характерно соотношение 1 и 2, реконструируемое по данным ведийской традиции: число 2 в ней выступает как символ противопоставления, разделения и связи, с одной стороны, и как символ соответствия или гомологичности противопоставляемых членов — с другой.

Вновь обращаемся к тексту работы Т.Полянской:

«В силу этих качеств 2 есть первичная монада, защищающая человека от небытия и соответствующая творению — небу и Земле, рождённым в одном гнезде. Как таковое два противостоит трансцендентному одному, единому, размышление над которым дало начало особой стадии в развитии спекулятивно-космологического умозрения. Сказанное о семантике 1 и 2 объясняет, почему в ряде культурных традиций 1 и 2 (или иногда только 1)

не рассматриваются как числа (соответствующие слова нередко оформляются иначе, нежели другие числительные)» [69 , с. 18].

Приведенные нумерологические описания приведены ради того, чтобы выделить знаменательные изменения в мировидении, которые представил XX век в соотношении с предшествующим, в концепции Г.Гегеля утвердившего не в религиозном, но в философско-рационалистическом принципе *троичность* как *закон мира* – см. *законы диалектики* в концепции всепроникающей структуры *тезис-антитезис-синтез.* Данный принцип заменил религиозную Троичность, представив, вместо трио-сонаты, всепроникающую *сонатность* с ее трехфазной направленностью в соотношение экспозиционного – развивающего – репризного.

В концепции Т.Адорно обобщается «жизненная диалектика» мира как *двухфазная диалектика* [96], аналог которой, по наблюдениям Е.Марковой, образует двухфазная же тенденция музыкального формообразования, выдвигающего в XX веке, в виде жанрового архетипа, двухфазную конструкцию пассиона-литургии в виде широкоохватной двухфазности-двухэтапности трактовки форм и драматургического целого в произведениях *классики прошедшего столетия* [53, с. 120-142]. И произведения Д.Шостаковича, в том числе его Военные симфонии (в разработке типологии «военных симфоний» у Б.Ярустовского [94]), оказываются замечательной иллюстрацией *двухфазности Т.Адорно.*

Обращаем внимание на *соотносимость* концепции Адорно с подходами гуманистов Ренессанса – раннего барокко от *диалогики* (составляющей производное от готической схоластики единства *двух путей к Богу* Ансельма Кентеберийского): сопоставление антитез – нахождение в них общего. Указанная *диалогика* стала мощным инструментом творческих открытий и порождением насильственно-демонстративно проявляемой широчайшей эрудиции, втом числе сопоставлением Веры и Культуры в ренессансном Двоемирии. Двухфазная диалектика Т.Адорно и отозвавшаяся на ее принцип музыкальная архитектоника также содержит в первой фазе соединение

антитез, демонстрируя во второй пограничье синтеза и новой антитетичности.

Совокупный взгляд на XX век обнаруживает множественные ипроявления того, что обозначилось как стилистика *необарокко,* в том числе это и множественные «нерококо», которые пронизывают искусство *антиромантического* в декларации XX столетия. Правда, реалии проявления искусства очевидно продвигают то, что назвали «романтизм XX века» - или «неоромантизм» в расширительном толковании (в отличие от принятого от конца XIX ст. определения «неоромантизмом» *вагнерианской* версии мышления). И данное наблюдение тем более ценно, что сами романтики трактовали свой метод производным от барокко, хотя романтический эгоцентризм и вероисповедальный стержень барокко составляют явные идеологические несовместиимости.

Так или иначе, необарочная концепция влиятельнейшего стилевого пласта музыки XX века утверждена и сопряжена, по многим основаниям, с классикой *симфонизма XX века,* великим представителем которого выступил Д.Шостакович. При всей модернистско-авангардистской заряженности начала XX века центральным порождением середины этого столетия стали величественные *Симфонии* таких корифеев музыки ушедшего века как вышеназванный А.Веберн, Д.Шостакович, С.Прокофьев, А.Онеггер, Б.Барток, Б.Лятошинский, И.Стравинский, наконец, О.Мессиан с его циклопической «Турангалилой» и Л.Берио с его «прощальной» по многим параметрам «Симфонией».

В этих сочинениях обнаруживается органическая связь с барочным синкретизмом соната-симфония-концерт, поскольку сверхминимальная Камерная симфония А.Веберна op. 21 , обладая символическим объемом Гармонии Небесного и земного, обращена к малому инструментальному составу в пограничье к масштабам сонаты-ансамбля. И сама идея Симфонии из *двух* (ср.с двухфазностью Т.Адорно!) частей составляет план «малой» *первосонаты*, что подчеркнуто экстремальным для Веберна приемом: в

пуантилистической фактуре его произведений первые пять нот в I части и двенадцать во второй поручены одному – поющему! – инструменту: валторне, обладающей сакральной и исторически-национальной эмблематикой, в I части и кларнету – во II.

Что касается гигантской мессиановской «Турангалилы», то сама ее десятичастность вводит в аналогию с циклами Ordre Ф.Куперена, сообщая симфоническому полотну подобие клавирным сюитным миниатюрам. И эту аналогию поддерживает концертирующая (!) партия фортепиано (это *концертная* симфония с ведущими соло фортепиано и Волн Мартено, то есть электрооргана, а также с сольными выходами кларнетов, медных и др.), отмеченная клавирной «звонностью» и совокупной «террасной» динамикой звучания.

Концертно-ансамблевые аналогии у Бартока так демонстративны, что он ни одно из своих сочинений не называет симфонией, а названия типа Дивертисмент или завершающий его творческий Концерт для оркестра прямо указывают на типологии барокко. Аналогичные переплетения симфония-концерт в духе барочной оркестральности находим и у всех вышеназванных композиторов-симфонистов, включая Д.Шостаковича, у которого в Симфониях имеются знаменитые, концертно оформленные соло (флейты, фагота, трубы, поданы выходы струнных в особом режиме артикулирования и т.п.), создающие аналогии к симбиозу концерт-симфония барокко.

Очевидной пробарочной составляющей Симфоний Шостаковича выступает *вокальная* оснащенность его знаменитых сочинений – как ранних (Второй , Третьей), так и итоговых (Тринадцатая, Четырнадцатая). И речь идет не о «театрализованной хорами» симфорнической форме (см.у Г.Берлиоза его «Ромео и Юлию»), но о *вокальной* симфонии, образующей *не-оперный* синтез слова-музыки, восходящий к духовной традиции, а в ближайшем предшествовании – к вокальным Симфониям Г.Малера. А эти последние обладают символической нагрузкой, сравнимой с

первосимфониями, выделяющихся в инструментально-сонатном потоке наличием вокала как высокого Смысла, гармонизированного с инструментализмом материального мира.

Сказанное свидетельствует об органике наследования композитором барочной символики трактовки симфонии как жанра, включающего хоровой вокал в запечатлении Высших ценностей мирового единства. Вторая и Третья *вокальные* симфонии Шостаковича посвящены эмблематическим для советского строя мысли (а композитор в 1920-е годы искренне тяготел к освоению революционных ценностей Советской России) quasi-сакральных образов Октября и Первомая. А Тринадцатая и Четырнадцатая - мемориальные, симфонии-реквиемы памяти безвинно погубленных и насильственно принявших мученичество.

Очевидное моделирование вокальной симфонии находим в Одиннадцатой симфонии, в которой инструментальное воспроизведение звучания голосов создает эффект «хоровой вокальности в инструментализме» - что соотносимо с «овокаленными» же симфониями А.Онеггера, у которого название Третьей симфонии «Литургическая», поддержанное реквиемными заголовками частей, откровенно воспроизводит, особенно в медленной части, хорово-вокальные средства выражения. И для Онеггера, и для Шостаковича показательны пласты формы произведений, построенные на контрастно-полифонических принципах техники остинато, восходящей к вокальной полифонии хорового искусства от готики до раннего барокко.

Камерно-инструментальное наследие XX века также демонстрирует выраженные необарочные качества, прежде всего, в виде «ряда пьес для оркестра» у А.Шенберга и А.Веберна, у И.Стравинского, состав которых дает смешение тембров и форм, воспроизводящих барочную «подборку по регистрам» и опирающихся на вариантное соотношение структур, противостоящих сонатным принципам музыки Нового времени. Симптоматичным является Квартет на конец времени (1942) О.Мессиана,

представляющий собой столь же единичное и символическое качество как и его единственная и всесоединяющая Симфония «Терангалила».

Состав указанного Квартета Мессиана, содежащего как бы «трио-сонату плюс кларнет» (скрипка, кларнет, виолончель, фортепиано), призван «подвести черту» под классическим жанром роационалистического образа мира, «переводя в вечность» (в Квартете 8 частей как знак Вечности) музыкального обихода «диссонансно-неровно» выписанный состав, напоминающий «барочные вторжения в классику» типа Квартета KV 370 F-dur В.Моцарта для гобоя и струнных, в исполнительской практике преобразованный в Концерт для гобоя и фортепиано.

Симптоматичным для инструментализма XX века стал опыт Ч.Айвза с его фортепианными Сонатами, из которых первая содержит внедрения реплик флейты и хора (!) в изложение, моделируя тем самым раннюю сонату-концерт, сонату-симфонию, в которых облигатные партии «втягивают» иноинструментальные и вокально-хоровые звучания. В этом же духе решена пародийная «Негритянская рапсодия» Ф.Пуленка, в которой финал – поется («на негритянском языке»).

У Шостаковича выражена тяга к жанру квартета, в свое время «заменившего» по широте востребованности трио-сонату в камерно-инструментальном творчестве Венских классиков. Показательно, что у Шостаковича строительство его квартетного потока складывается *после* написания им Трио (первое – 1923, второе – 1944): Первый квартет – 1938, Второй, Третий, Четвертый, Пятый и т.д.соответственно 1944, 1946, 1949, 1952…и Пятнадцатый в 1975, как бы повторяя исторический путь этих жанров.

Барочные тяготения наиболее ярко обнаруживаются в его установке на *полифонизм* мышления, на осознанное *бахианство* в творении цикла Прелюдий и фуг для фортепиано (1951), в соответственном насыщении полифоническими жанрами-формами *всех с*озданных им композиций. Причем, имитационный полифонический тип изложения, непосредственно

продолжающий линию И.С.Баха, Шостакович соединил с вниманием к полифонии-остинато, то есть к формам контрастной полифонии, занявшей самозначимое место в искусстве прошедшего столетия.

Широкое пользование Шостаковичем темы-монограммы (D Es C H) составило также аналогию к бахианству XX века, поскольку тема-монограмма Баха (B A C H) имеет определенные аналогии к шостаковичевской по соответствию букв показателям нот.

Наконец, есть еще одна, недооцненная сторона дарования Шостаковича: проявление у него, не менее чем у С.Прокофьева, тяготения к приметам *неорококо* XX века. Это обнаруживается в особого рода юношеском тонусе Концертов композитора – фортепианных, скрипичных, в которых молодежно-оптимистический комплекс выражения составляет принципиальную оппозицию к его же трагедийным оперно-симфоническим сочинениям. Так парадоксально обнаруживаются связи с духовными истоками концертного жанра, которые показательны для традиции русской музыки и для П.Чайковского в первую очередь.

В работе Е.Хиль находим объяснение этой приемственности Концертного стиля Шостаковича по отношению к Чайковскому, в которой усматривается та линия дворянского *светского* воспитания, которая восходит к «добрым старым нравам» культуры рококо и салонной доброй открытости интеллектуального общения:

«Д. Шостакович, условиями семьи и воспитания воспринявший интеллигентский принцип мышления, сохранял указанную добрую открытость в бытовом общении, теснимую в творчестве саркастическими установками поколения 1920-х, а затем суровым тонусом театра-симфонизма середины века. Во всяком случае, клавирно-салонная «несентиментальность» игры Шостаковича-пианиста для него была органична – и тому свидетельством были записи исполнения им своих Концертов и др. И эти записи составляют определенную оппозицию звучанию его же вокально-симфонических произведений, в которых

трагическая пафосность образует едва ли не ведущий выразительный показатель звучания» [87, с. 148].

Подводя итоги сказанному, отмечаем:

1) симфоническое творчество XX века, будучи одной из существенной составляющей музыкальной классики XX века, определено в творчестве лидерствовавших композиторов этого столетия в виде выраженной необарочной продукции, поскольку очевидно содержит преломление признаков концерта-сюиты-сонаты в синтезе качеств, очевидно наследуя соответствующий синкретизм инструментальных форм-жанров барокко-рококо;

2) симфоническое наследие, будучи стержневым в художественном объеме композиторского творчества Шостаковича, определено органикой внедрения концертных составляющих в симфоническое целое не только в виде сольно-концертных «выходов» солистов, но и в существе трактовки симфонического жанра с внедренными в него признаками концертности-сонатности, воспроизводящими барочный синкретизм генетически сонатного инструментализма барокко;

3) полифонизм мышления и подчеркнутое бахианство Шостаковича четко ориентировали на внедрение баховского барокко в его творчество; особую страницу составляют «линии неорококо» в концертных жанрах, обнаруживающих восприемственность в пределах данной типологии к «прото-неорококо» П.Чайковского.

## Выводы к Разделу I

История становления европейского инструментализма составляет порождение синкретизмом первосонат как «озвученных арий» для одного или многих голосов в качестве опорной жанровой типологии на первом этапе инструментальной эволюбции – жанр трио-сонаты. Его символика,

исходящая из церковных вероисповедальных смыслов, и ансамблевая природа указывали на сакральный генезис, тогда как сама инструментальная природа соответствовала внецерковным тенденциям развития. Так утвердилась специфически барочная, то есть выстроенная в идеологически-символическом и вещественно-выразительном порубежье вокала/инструмента концепция инструментального ансамбля, оказавшегося «типологической колыбелью» всех жанровых разновидностей европейской инструментальной музыки.

Последующее становление концепции инструментального трио в практике восточно-славянского искусства выдвигает «литургизированный» вариант трио-memorium, в котором очевидно предвосхищение необарочной литургизации инструментализма, ярко выраженного в рождении так называемой *вокальной симфонии,* противостоящей симфонизированной-тетрализованной «симфонии с хорами» классиков-романтиков XIX века.

Барочное наполнение хоровой вокальностью и инструментальными же аналогиями с ней определяет облик симфонизма и камерно-инструментального творчества минувшего столетия, в котором вклад Д.Шостаковича оказался одним из существеннейших и показательнейших слагаемых музыкального взноса в целом искусства века Научно-технической революции и психологии бессознательного.

Инструментальный жанровый показатель XX столетия ориентирован на жанровый архетип пассиона-литургии (по Е.Марковой), воспроизводя в архитектонике-конструкции целого позиции «двухфазной диалектики» Т.Адорно, в которой очевидна антитетичность по отнолшению к классике трехфазных диалектических принципов и в которой узнаваема готически-ренессансная *дуальность*, ставшая мыслительно-типологическим рычагом выхода вариантно-атематических форм в музыке XX века.

## Раздел 2. Трио № 2 Д.Шостаковича в контексте симфонического инструментализма композитора и современных его прочтений…...

### 2.1. Симфонизм в определении ансамблевого мышления композитора и его необарочных составляющих

Трио № 2 e-moll op. 67 составило одно из вершинных достижений композитора, указываемых в перечне знаменитых Симфоний и опер автора в качестве величайших завоеваний музыкальной мысли прошедшего столетия. Фортепианное трио e-moll op. 67 написано было (1944) в окружении великих творений автора (Седьмая, Восьмая и Девятая симфония, фортепианный квинтет g-moll, Второй, Третий квартеты, Вторая фортепианная соната и др.). Это все сочинения военных лет, отмеченных трагизмом мироощущения и, одновременно, проникнутых высоким патриотическим горением, осознанием своей миссии советского русского художника.

Выделяем из названных сочинений, составивших хронологическую аналогию Трио № 2, камерную же композицию, отмеченную фортепианным же участием (значит, рассчитанную, как и в Трио, на исполнение партии фортепиано автором), - Квинтет g-moll. В этом произведении обращаем внимание на нумерологическую выделенность смысла: квинтет – из 5-ти частей. Здесь сразу выстраивается аналогию к Пяти пьесам op. 5 (также Пять пьес op.10) А.Веберна, Пять пьес op. 16 А.Шенберга, в которых осознавались авторами аналогии к строению мессы в силу того что сами они представляли свое творчество как «новую духовную музыку» [89, с. 37]. Однако у названных композиторов есть и иной нумерологический подход: Шесть пьес op. 19 для фортепиано у А.Шенберга, Шесть пьес op.6 для оркестра у А.Веберна, причем, в них очевидны литургические аналогии (№ 3 из Шести пьес у Шенберга – траурный марш, а № 6 – «сверхсжатый» реквием памяти Г.Малера).

Одухотворенность музыки Д.Шостаковича не вызывает сомнений, как и готовность к многозначительным аналогиям с традициями русской

классики – свидетельство хотя бы выставленное нами для анализа Трио № 2 памяти И.И.Соллертинского, выполненное в продолжение традиций П.Чайковского, С.Танеева, С.Рахманинова и т.д., о чем неоднократно говорилось выше. Учитывание аллюзивных связей с некоторой моделью в представлении ракурса того или иного произведения затрагивалось в данной работе.

Это сделано в связи с подчеркиванием юной одухотворенности Концертов композитора, фортепианных и скрипичных, соответствовавших тенденциям неорококо XX века и составивших своеобразный аспект трактовки концертного жанра в русской музыке, у П.Чайковского, у С.Рахманинова, явно приближавшихся к духовным истокам типологии концерта, отмежевывавшегося от трагизма-драматизма в пользу светлой лирики выражения.

В случае фортепианного Квинтета выдвижение Шостаковичем *пятичастности* явно содержит символику пятеричности, имеющей сакральные прочтения в европейской художественной традиции. Выше отмечена аналогия с мессой – и сакральный знак поставлен: вторая часть Квинтета – Фуга, что есть указание на связь с церковной трио-сонатой, для которой показательна одна из частей, непосредственно моделирующих вокальную, церковную по существу ее бытия, полифонию. Судя по всему, символика композитора была понята – С.Прокофьев отметил, что больше всего ему понравилась Фуга, и то что за этим одобрением стоит нечто большее, чем художественно-эстетическая оценка, улавливается из контекста обсуждения «общего лада звучания» и «конкретных жизненных зарисовок» [38].

Затронутые в вышеотмеченном обсуждении два выразительных пласта – «общий лад» и «жизненные зарисовки» - в музыке Квинтета существенны в схватывании сути жанрового решения, которое безусловно направлено к *мистериальному* принципу. Д.Шостакович, фактически, обратился к традициям мистерии, и в варианте, подсказанном «Мистерией-буфф»

В.Маяковского, - в своей совершенно недооцененной опере «Нос» (1930), бывшей итогом поисков «футуристических» 1920-х годов, в которой гротеск и эпика составили два самостоятельных и контрастно-полифонических содержательно пласта выражения.

Мистериальное иносказание внесено в незавершенную оперу «Игроки», также имеет место это в балетах «Золотой век», «Болт», «Светлый ручей» (1930-1935), сами названия которых апеллировали к мистериально-мифологенным параллелям, которые оказывались неприемлемыми для публики и критики по существенным смысловым позициям. В Тринадцатой симфонии с хорами из *пяти* частей, то есть вокальной симфонии по существу ее состава и содержащей почеркнутые реквиемные аналогии в I и III и в V частях, обнаруживается логика пользования текстами и, соответственно, насыщение музыкальным тематизмом, инструментально-сольным в том числе, воспроизводящая *мистериальную пятичастность.*

Таковая была остовом оперы-seria в представлении ее А.Скарлатти (основной героический сюжет раскладывался в I, III и V актах, тогда как II и IV были интермедийными в совокупной пятиактности) – и моделируется в пятичастности Концерта для оркестра Б.Бартока (1943), который Б.Ярустовский относит к числу Симфоний о войне и мире [94]. В указанном сочинении Бартока II и IV части – Интермедии («Игра пар» и «Прерванное интермеццо»), тогда как основной материал (заимствованный из оперы композитора «Замок Герцога Синяя Борода», бывшей началом его стилистической самоидентификации в 1911) охватывает I, III и V части.

Не забываем, что указанной пятиактности А.Скарлатти моделью была Месса, в которой от перволитургики опорными были Kyrie eleison, Credo (первоначально немузыкально решенное), Alliluija; впоследствии в католической и в галликанской традициях последнее отдвигаемо Agnus Dei [107 , с. 15-17]. Все сказанное заставляет осознать символику пятичастности Квинтета, в котором IV часть по авторскому обозначению является Интермеццо, тогда как II часть «интермедийна» по существу высокой

абстракции жанра, представленного в ней: Фуга – знак учености, духовности-церковности в музыке Нового времени (см.программное объяснение этого в поэме Р.Штрауса «Так говорил Заратустра»).

Квинтет открывается Прелюдией, что в традициях русской классики (см. «Картинки с выставки» М.Мусоргского и др.), восприимчивой к французской линии *сакрализации* жанра (Прелюдия – символ *прелюдийности всей «человеческой музыки» к небесному пению Ангелов* [97, с. 3-5]). Этот самостоятельный сакральный смысл осознавал и И.С.Бах, когда в своем цикле ХТК Прелюдии выстраивал на *самостоятельном* напеве из лютеранского обихода, как и Фуги (см. [16]) – а не как «вступление к фуге», как приходится слышать в академических фортепианных классах.

Серьезность дворянского, то есть религиозного в своих основаниях, воспитания Д.Шостаковича определила высокую осведомленность его в музыкальных символизациях, сообщающей его музыке смыслы, осознанно читаемые подготовленными ценителями и улавливаемые интуитивно музыкально-одаренными слушателями. Прелюдия I части Квинтета значима соотносимостью с Kyrie eleison (образ Покаяния) мессы, логическим продолжением которой становится Фуга II части, смысловой эквивалент Gloria мессы. Ибо центральной частью Квинтета становится Скерцо, соотносимое с Credo мессы, жанроовая моторика которого указывает на Надежду земных усилий людей. Этот принцип выражения возобновляется в финале, тогда как лирика Интермеццо IV части оказывается соотносимой с надиндивидуальным лирическим объективизмом Фуги II части.

В результате, мистериальность Квинтета создает «обращения» ценностей Веры и деятельностных усилий, ключ понимания которых – Прелюдия I части, покаянное изложение механики музицирования. И тогда устоями Веры предстают: интермедийная высокая абстракция Фуги II и Интермеццо IV частей, тогда как III и V фиксируют «бег жизни». Обращаем внимание на «чембальность» фортепианной партии, относящей

фортепианное звучание к колориту клавирности ранней сонаты, в том числе к его церковной ипостаси.

Представленная концепция Квинтета, написанного непосредственно после Трио № 2, объясняет герменевтический принцип подхода к конструкции-смыслу указанного сочинения, мемориально-сакральная нагрузка которого требует особой четкости представления ассоциативного ряда композиции. Оговариваем изначально *тональную* символику – e-moll – сочинения, которая чрезвычайно значима в искусстве XX века, «примитивизм» антиромантизма и атрадиционализма в целом апеллировал к первоценностям человеческой истории.

Напоминаем в связи со сказанным, что именно высотность *ми* как ладовый устой была выделена в коллективном человеческом сознании в виде специального символа еще в IV тысячелетии до новой эры, в Ведах , то есть в протоарийском мышлении, как лад «крови и жизни» [62, с. 15], поскольку интуитивно-однозначно фиксировалась данная высотность как *основная* сфера «переходных тонов» у всех людей, то есть как пограничье «говорно-обычного» и надобыденного-певческого диапазонов, переводя внимание участников с производственно-бытийного в идеально-вероисповедальное состояние ума. В Древней Палестине Псалмы принято было петь в *тоне ми* [75, с. 8-11], этот же тон составлял тоникальный звук в главном Аполлонийском-Пифийском *дорийском* ладу Древней Греции [52, с.28].

В системе Пифагора, которая принята была в качестве концепции Гармонии мира Христианством и обсуждалась в системе гармонии XX века у П.Хиндемита, опорность тона *ми* определялась как «сфера материальных стихий», то есть как то наибольшее приближение к материальности, которое могла позволить себе музыка (ибо грубая материя – не предмет музыки [29, с. 239]). Соответственно, у вышеназванного П.Хиндемита данная высотность рассматривалась в соотношении mi-fa-mi (miserias-fames-miseria – «нищета-голод-нищета» как явления состояния души [48, с. 198-199]), указуя на *бедствия земли,* олицетворенные гением И.Кеплера (см. одноименную оперу

Хиндемита). Кстати, у Г.Малера в симфонии-кантате «Песня о земле», I часть, имеющая симптоматическое название «Застольная песнь о бедствиях земли» решена в тональности a-moll, но с выделенным мелодическим устоем *ми.* С тональностью *E/e* связана характеристика Света в его Восьмой симфонии как идеальной реализации героического вызова (ср. с Героической симфонией Л.Бетховена) в основном Es-dur/

Аналогичный смысл получает опорность *ми* у Б.Бриттена (см.Мечта-идеал в «Питере Граймсе» и др.), С.Прокофьева («Танец рыцарей», Джульетта с Парисом в шекспировском балете и др.) и многих иных представителей минувшего века. А в эпоху романтизма, то есть в XIX веке, тональность *ми* обрела значимость *тональности идеального состояния* – вспомним характеристику Джильды («Риголетто»), Азучены («Трубадур»), Дездемоны («Отелло») Дж.Верди и др. Для творчества Д.Шостаковича исключительный смысл имели два имени: Г.Малера и П.Чайковского. О Малере речь уже шла выше (кстати, специальную тему составляет влияние на Малера – Чайковского). Что касается автора «Пиковой Дамы» и Пятой симфонии e-moll, то очевидно осознание композитором смыслового «пограничья» (то есть ближе к XX в.) слышание смысла этой тональности.

Очевидно романтическое «идеальное состояние влюбленности», которое имеет место в характеристике Ленского, когда он поет свою арию «Я люблю вас..» - в виде вальса на 4/4. Но знающие сюжет романа А.Пушкина заранее осознают иллюзорность проявления этой идеальности. В «Пиковой Даме» тональность E/e и параллельные cis/Des (– G/g) играют исключительно значимую роль: в e-moll идет Баллада Томского, мелодический контур которой обнимает (серия-тема?) *весь* тематический состав оперы (включая *серию* Трех карт), определив, фактически, завершение I картины, II, ведя IV и составляя сміcл VI картины.

Соотнесенность E/e - cis/Des (ср.с подобным же в «Пеллеасе» К.Дебюсси) определяет тональный тонус I и V картин, также ставит «последний акцент» (в виде Des-dur) в завершающих тактах оперы. Смысл

этой *выдержанности равнения на* E/e - амбивалентность добро-зло, в которой искренность жалости-увлечения-Покаяния побуждает осознавать нравственную двуликость персонажей, у которых грех и добродетель взаимозаменяемы.

Что касается Пятой симфонии, то ее концепция с акцентуацией блестящего финала образует до сих пор двунаправленность толкования: то ли «победа над роком», то ли «рок торжествует» [7, с.305]. Как видим, у П.Чайковского явно гиперболизуется «пограничье» в осознании того, что романтики называли «идеальным состоянием», хотя в романтической идеализации также всегда заложена романтическая же ирония как покрываемое пафосом признания сомнение в истинности воспеваемого.

Возвращаясь к Трио № 2 Шостаковича, отмечаем в этом *трагическом* по программной установке, по совокупному контексту *военных* произведений, - особого рода *торжествующий подъем,* аналогичный амбивалентному *триумфу* финала Пятой симфонии Чайковского: в Трио это музыка «блестящего» Allegro con brio II части и «Пляски смерти» по определению критики (но не всегда это так звучит) финала. Осознание таких взаимоисключающих характеристик – целеполагает наш анализ, но, прежде всего, указывает на *осознанную символизацию* Шостаковичем тонального смысла своей композиции – в явном соотнесении с тональным предпочтением П.Чайковского.

Первое, что обращает на себя внимание в Трио № 2 и целиком совпадает с программной обозначенностью произведения – это четырехчастность цикла, столь органичная для традиций трио-сонаты, явно фигурирующей в качестве модели для выстраивания целого. Причем, это соната-сюита, более соответствующая тому, что называли в XVII-XVIII ст. sonata da camera, что, как указывалось выше, указывает не на противоположную церковности (sonata da chiesa) «светскость», но на интеллектуально-многозначное понимание церковности в ее Хритистианском генезисе, тем самым вбирающем танцевальность как сакральность в

совокупном целом цикла (см.знаменитую Чакону из II Партиты, синонимизированной с сюитой, И.С.Баха, составляющей эпицентр церковности-церьезности в его цикле 6 Сонат и Партит для скрипки-соло).

Таким смысловым эпицентром, реализующим программную *реквиемную* задачу выражения в сочинении, написанном в память друга и высокоталантливого музыканта-соотечественника И.И.Соллертинского, является, несомненно Largo III части, на 3/2, то есть в движении Сарабанды, определившей в сюите со времен И.С.Баха лирический (и часто скорбный) «узел» звучания. Таковой является и музыка цикла Трио № 2 Шостаковича, в котором полнота кантилены реализуется именно в данной части. Такая установка на классику сюиты, как будто, отодвигается трактовкой I части, представляющей сонатное allegro, наличием подобной скерцо II части и выписанной жанровости IV финальной части.

Однако: соотношение первого и второго Allegro – в темповых отличиях: сдержанность первого и стремительность второго. Введение Бетховеном скерцо на второе место в сонатно-симфоническом цикле (9-я Симфония) усиливало драматическое напряжение, демонсторируя насыщение сонатной антитетичностью строение основных, начального и репризного, его разделов. В случае Трио Шостаковича – положение иное: развитие сонатной структуры в I части направлено к репризе, к показу в ней побочной партии, но с явным *успокоением* в коде.

Учитывая то обстоятельство, что характеризующие выразительную смену тем в Allegro подчеркивают качества «сдержанности», «мужественности» в главной партии, задающей тон, как это часто бывает в полифонизированной фактуре Шостаковича, стимулирующей «*единотемье»,* монотематизм неантитетического свойства, - складывается нечто соотнесенное с обликом Соллертинского, эрудита, оратора, полиглота, тонкого и мужественного искусствоведа.

Тогда понятен «всплеск» силы и разнообразия во II части Allegro con brio: блестящая с проявлением фантазии-варьирования и силы в звукоподаче

музыка с контрастами крайних и средней разделов, из которых первый и репризное построение третьего отмечены богатой жанрово-моторной выявленностью, прреимущественно forte, тогда как второй содержит остинато meno forte, моторика которого оттеняет активность крайних разделов. Вновь тематически-образно схватывается нечто жизненно явленное – облик артистической законченности выражения музыканта-интеллектуала, ставшего символом утверждения музыки Молодых.

Так складываются, в последовательности сюитных темповых смен (умеренно быстро – быстро), две части цикла, символизирующие жизненные энергии, даваемые в ракурсах поисков-сопоставлений и демонстраций-выходов. Заметим, в обоих случаях существенна пластика моторно-танцевального заряда, более выявленная во II части, но не минуема и в первом Allegro. Обращаем также внимание на партию фортепиано, которая максимально «сближена» со струнными, демонстрирующими оркестральное многообразие штрихов-приемов звукоизвлечения.

Намеченная «парность» (от ранней сонаты-сюиты!) выразительности темпово-фактурных смен I и II частей – проецируется в парность же соотношений III и IV частей: Largo и Allegretto. Образ Largo комменти руется [42] как «близкий к пассакалие», проводится параллель к такого рода Largo у С.Танеева и Г.Свиридова, в музыке которы, как и здесь, очевиднаориентровка на похоронность, что имеет отношение к мемориальной трактовке Трио в целом.

Но подлинной загадкой для описывающих музыку сочинения является финал, очевидно сделанный в движении по типу еврейского фрейхлеса. Соответственно, возникает вопрос, сформулированный Д.Цвибелем [92]: почему русский композитор написал Трио памяти русского друга, используя еврейский тематизм, и строит на этом материале материале всю заключительную часть цикла? И названный автор уточняет постановку им сформулированного вопрошания: почему Шостакович много позже (в 1960-е) в своем автобиографическом Восьмом квартете использует эту же

еврейскую тему наряду с цитатами из самых значительных своих произведений?

Вышеназванный Д.Цвибель развернул подробное описание событий, которые предшествовали смерти Соллертинского (в возрасте 42 лет…), соответственно, сочинению Трио. Одна линия объяснений – заимствование материала из композиции своего ученика В.Флейшмана «Скрипка Ротшильда», который также, как и Соллертинский, ушел из жизни. И ассоциирование могло свершиться, поскольку И.Соллертинский был последовательным противником антисемитизма, проявления которого Д.Цвибель констатировал у Д.Шостаковича в связи с увольнением М.Пекелиса [там же]. Возможно, такова была логика введения названного материала в финал Трио, который явно отмечен колоритом образа «танца смерти» (по С. Хентовой [88]).

Однако есть другая версия объяснения, которую также приводит Д.Цвибель, которая изложена со ссылками на издание под редакцией М.Е.Тараканова [37]  и на высказывание самого Тараканова: «Музыка Трио пронзительна и трагична» [ там же ]. Сделан вывод – что это образ «протеста против смерти», вакханалия которой сконцентрировалась при освещении мест действия концентрационных лагерей Треблинки, Освенцима, Майданека, где несчастных порой заставляли плясать в отрытых ими могилах. Наверное, такой обобщающий образ более достоверен в определении итогового финала, в котором отмеченный посвящением персонаж, явно восславленный в I-II и оплакиваемый в III частях, оказался, в логике кровавых событий Отечественной и Второй мировой войны, втянутым в механику смерти, символизированную истреблением фашистами представителей еврейской нации.

В финале 5 раз меняется размер, постепенно набирая силу движения к кульминации, в которой осуществлена «инфернально-гротесковая трансформация музыкального материала» [ там же]. Таким образом, в финале концентрируется танцевальность, соотносимая с неистовостью ирландско-

кельтской жиги [35] классической сюиты. Ее кельтская энергия противостоит сдержанности «алеманды» (то есть немецкой танцевальности, представляемой *алеманами*-швабами, выделявшихся в ряду германских племен сопричастностью византийско-кельтской учености ). Таким образом, кельтский потенциал алеманды как бы раскрепощается в финальной жиге, пройдя ступени отмеченной франкско-германским касанием кельтской раскованости куранты и сохраняющей кельтский компонент иберийско-германский сплав в сарабанде.

Известен французский вариант жиги, идущий в разных трехдольных размерах, тогда как немецкий вариант направлен на имитационно-полифонические претворения. У Шостаковича танцевальный поток финала подготовлен накоплением энергии моторики, в том числе остинато середины II части и пассакалии III. Увлеченность Соллертинского еврейского позитива в искусстве Европы, судя по всему, сыграла свою роль при введении этой националоьной эмблематики в музыку финала: подобно арттистически-вероисповедальной экзальтации католиков, глубоко почитающих стигматы как уподобленность страданиям Христа, еврейская нота пристрастий И.Соллертинского в восприятии Шостаковича как бы ввела его в круг принудительного мученичества евреев во Второй мировой.

Данная версия логики развития ведущего образа Трио, освященного памятью о друге и соратнике, объединяет в определенной степени разные версии смысловой концепции финала и объясняет внедрение данной темы в Восьмой квартет как эмблемы значимых для автора сочинений. И такого рода подход к смыслу-значению произведения Шостаковича слвпадает с духовно-религиозными ассоциациями старинной сонатности-сюитности, для которой танцевальность, в соответствии с религиозным интеллектуализмом *камерной* музыки (в отличие от более близкой к популярной сфере церковной разновидности сонаты-сюиты) совершенно не исключала духовно-литургийного ассоциирования.

И в этом плане Трио № 2 Шостаковича, не менее финала Dies irae К.Пендерецкого, заслуживает итогового заявления стихов П.Валери, в которой особо акцентируем начало последней строки:

Поглотила смерть свидетелей.

*Встает ветер.* Попробуем жить [101, с. 67].

Обобщая выстроенную харатеристику Трио в представительстве «военных» сочинений Д.Шостаковича, обращаем внимание на соотносимости с «военными» же Симфониями композитора, обобщение свойств которых сделано в книге Б.Ярустовского «Симфонии о войне и мире» [94]. Автор называет такого рода отличительные признаки, роднящие сочинения разных авторов и писавших независимо друг от друга, составляющие «знаки времени» в музыке соответствующих сочинений. Это:

- наличие «тем нашествия», отмеченных агрессивной маршевостью и втянутостью в ритм-остинато;
- сущностность полифонических составляющих как знаков интеллектуального напряжения в осознании военных катаклизмов середины XX века;
- наличие двухфазности строения, подчиняющей себе логику развертывания строения отдельных частей и цикла в целом [94, с. 80-87].

Как видим из приведенного перечня, первый из названных пунктов выделения «военного» тематизма не срабатывает ни в Трио, ни в выше охарактеризованном Квинтете, возможно, потому что камерная спецификаобращена не к панорамности пространственно представляемых музыкальных «картин», но к их интеллектуальным символизациям, которые имеют место в симфонических же сочинениях авторов «военных» симфоний (у Бартока, например), но не выражены в Симфониях Шостаковича: остинато-«наваждения» (см. середину III части Музыки для струнных, ударных и челесты). И в Трио такой образ-структура имеется: остинато середины II части.

Что касается двухфазности целого, то темпово-жанровое «распадение» сонатного цикла на две части – Allegro I и II частей с различиями интенсивности движения, более сдержанного в первом Allegro и «раскрепощенного» во втором. А также глубоко контрастные Largo III части и финал, контрастные не только темпово-жанрово, но и с подчеркнутыми национально-стилистическими оппозициями авторского европеистски-рсского и еврейски-жанрового. Из сказанного следует то, что композитор осознанно *усложнял* ассоциативно-выразительный пласт Трио, направив воображение слушающих на персоналий тому, кому адресовано Посвящение. Привнесение в концепцию Трио ассоциаций с сонатой-сюитой барокко в двунаправленности на sonata da camera - sonata da chiesa глубинно свидетельствует о соприкасаемости музы Шостаковича с позициями музыки западно-европейского барокко, в том числе с французскими образцами этого рода типологии.

Обобщая данные проделанного анализа, отмечаем:

1) вписанность Трио № 2 ор.67 Д.Шостаковича в совокупность «военных» произведений, которые отмечены эмблематикой «военных симфоний» первой половины 1940-х годов определяет параллели к его же Симфониям и аналогичных сочинений крупной формы других авторов, - и особенно это касается симптоматичной для XX века в целом *двухфазности* построения цикла;
2) наличие в Трио касаний к «военным» же камерно-инструментальным опусам, к Квинтету g-moll, например, в которых тонко преломляется мистериальная эмблематика и эмблематика мессы, выражаемых нумерологическими «посказками» пятеричности Квинтета и трио-комплекса трио-сонат в Трио № 2;
3) ассоциативно улавливаемую логику внедрения еврейской национальной составляющей в музыкальный тематизм Трио в логике жизненной сопряженности образа смерти в пору Отечественной войны

с фашистским истреблением «ненужной» нации; сопряженность образа Соллертинского с «еврейской доминантой» творчества Шостаковича;

4) барочное величие выстроенной сложной метафоры смыслов Трио, в состав которой вписывается «чембальная» партия фортепиано, в приемах игры следующая за артикуляциях струнных, что органично для внефортепианной клавирности раннего барокко и к Г.Гульду устремленного пианизма XX ст.;
5) наличие в Трио театрально контрастных частей-образов, отмеченных перепадами forte – meno forte и т.д., однако с выраженным континуумом механики-моторики и танцевальности выражения, вносящих мистериально-«дематериализующий» колорит соответственно штрихово-артикуляционному разнообразию струнных, за которым призвано следование фортепиано, а не наоборот.

## 2.2. Трио № 2 Д.Шостаковича в контексте исполнительских наработок постмодерна

Итак, Трио ор. 67 Д.Шостаковича образует чрезвычайно востребованный в репертуаре камерно-инструментально выступающих артистов-струнников и пианистов, предоставляя им решать акцентуации стилевого порядка, соотвественно, выделять или вуалировать аналогии с барокко, столь значимого в художественном арсенале современных артистов. Широко рекламируемым и объективно высокопрофессионально представляемым является ансамбль Мацуев – Крылов – Бузлов. Соотвественно стилевой установке Мацуева как традиционно ведущего инструмента ансамблевой сонаты, им выделяется «рояльный» пианизм, который создает значимые контрасты, но «утяжеляет» подачу целого.

Не забываем, чт о первыми исполнителями были сам Д.Шостакович, обладатель специальной премии на Шопеновском конкурсе в Варшаве, для

которого не был показателен «силовой» пианизм, но который тяготел к аскетизму клавирной техники. С Шостаковичем играли скрипач и виолончелист – Д. Цыганов и В. Ширинский, организаторы и солисты знамепитгого Квартета имени Л.Бетховена, которые по мастерству подготовки были соотносимы, если не превышали пианистические умения Шостаковича, к тому времени отошедшего от регулярных выходов на эстраду в качестве пианиста-солиста (см. у Т.Киреевой [42] ).

Конкретика расклада звуковыражения в данном исполнительском коллективе обращала внимание на умопостижимые качества семантики Трио, в котором участие Д.Шостаковича символизировало и отношение, и принцип оценки адресата посвящения.

В данном случае располагаем записями выступлений ансамбля с С.Рихтером и М.Аргерих. Оба - мирово значимые пианисты-солисты, однако Рихтер с 1970-х, Аргерих с 1990-х обратились к ансамблевым выступлениям, смысл которых имеет некоторое объяснение в предпочтениях эпохи поставангарда: «стирание» граней между индивидуализированно-авторской и типологически-популярной сферами. Соответственно, каждый из названных лидеров мирового пианизма переориентировал свой творческий ресурс на камерно-ансамблевое звучание. Собственно, данное «смирение эго солиста» покеазал и Д.Мацуев в исполонении Трио Шостаковича в ансамбле с музыкантами-струнниками незаурядной подготовки.

И эта огдядка на «зов времени» восстанавлением в правах типологичности-корпоративности ансамблевой заявки солиста особо чувствуется, когда мы сталкиваемся с выступлением – в дуэте – таких звезд первой величины как М.Аргерих и М.Плетнев, создавших «балет рук» в фортепианном переложении. В книге Д.Андросовой так комментируется игра двух великих от пианизма XX века:

«Одним из проявлений ансамблевого триумфа М. Аргерих является ее дуэтное выступление с М. Плетневым – с переложением последним номеров из ‘Золушки’ С. Прокофьева для двух фортепиано (минуя прокофьевскую же

версию авторской фортепианной транскрипции своего сочинения), а также с игрой пьес М. Равеля в авторском переложении. Во-первых, отмечаем сделанное по инициативе Плетнева совместное выступление столь знаменитых пианистов-солистов, смысл которого автор аннотации к записи данного выступления на диск … комментирует как «священический» акт Плетнева – по ‘гордому смирению’ его артистической позиции, сыгравшему за вторым фортепиано и посвятившего М. Аргерих свое переложение ‘Золушки’ С. Прокофьева» [4, с. 262].

В исполнении ансамбля со С.Рихтером поражает архиартистическая изобретательность подачи играющими контрастов положений, темповые градации, в пограничье с предельным обнаружением быстроты движения, во II и IV частях, концепционное единство устремленности к антитезам второй фазы (III и IV части) композиционного целого. Игра инструменталистов, явно предводительствуемых М.Аргерих, поражает обращенностью к аналогиям с классикой, театральная – в границах камерности-салонности – многосоставность приемов-идей звукоподачи.

Итак, исполнение Трио ор. 67 Д.Шостаковича выдающимися мастерами инструментального искусства минувшего столетия продемонстрировало:

1) «вращенность» наиболее значимых исполнительских решений в *необарочную* волну подъема интереса к ансамблевому звучанию инструменталистов-солистов, в том числе, когда речь идет о пианистах мирового значения – С.Рихтер, М.Аргерих, Д.Мацуев;

2) указанная ансамблево-камерная, то есть клавирно-чембальная природа звучания фортепианной партии в Трио № 2 Д.Шостаковича заложена первым исполнением, в которой семантически значимой фигурой был сам композитор-пианист, но в партнерстве с мастерами, отмеченными игрой в Квартете им. Л.Бетховена, что по уровню мастерства выражения изначально превышает тонус подачи фортепианной партии;

3) артикуляционно в высшей степени разнообразная трактовка партий струнных, в том числе с изобретательно-множественно трактованными нон-легатными способами звукоизвлечения, приближают их звукооблик к струнно-щипковым проявлениям, показательным, наряду с употреблением смычковых, для ренессансно-барочного культурного обихода, касательного, в том числе, лютнево-клавесинной специфики .

## Выводы к Разделу II

Фортепианное Трио № 2 ор. 67 Д.Шостаковича является показательным звеном необарочной линии в стилистических преобразованиях музыки XX века. Его состав и композиционные особенности воспроизводят структуры sonata da chiesa, наличие посвящения памяти И.И.Соллертинского создает уверенные литургические аналогии, поддержанные параллелями с мемориальными же сочинениями П.Чайковского, С.Рахманинова и др.

Композиционно сочинение Шостаковича, соотносясь с трио-сонатой барокко, специально выдвигает концепцию двухфазности строения, которая апробирована в анализах Е.Марковой в качестве структурного эквивалента абстракции двухфазной диалектики Т.Адорно, ярко обнаруживаемого в «военных симфониях» Б.Ярустовским. Наличие в последних «тем нашествия», создающих в симфонических полотнах картинно-масштабные разворачивания-нарастания остинато, в камерно-инструментальном преломлении сдержанны, порождая короткие остинато-«накаты», что находим в середине II Трио.

Заметим, указанные «темы нашествия» отнюдь не всегда составляют моделирование военного вторжения, как это находим в Симфониях самого Шостаковича. У Б.Бартока, А.Онеггера это обнаруживается скорее в концепции «механизированности сознания», запечатляющего проявление

«инстинкта толпы» в мыслительных операциях социума и индивида. И такого рода образ – явно поставлен в трио Allegro con brio, демонстрируя видение образа друга и высокоталантливого коллеги.

Исполнительские решения Трио, начиная с первого исполнения с участием Шостаковича-пианиста, демонстрировали установку на камерность-чембальность решения фортепианной партии. И это, с одной стороны, поддерживало барочные черты концепции целого в ее аналогии к трио-сонате, а, с другой, резонировало с тенденциями времени, с поворотами пианизма XX века к прогульдовской ново-салонной пианистической эстетике. Последняя ценна ее двунаправленностью - как к типу сольной игры (которую олицетворял сам Г.Гульд в созданным им, по Д.Андросовой, салонно-виртуальном преломлении), так и ансамблевой реализации. Указанная тенденция прослеживается в исполнительском решении Трио ансамблем инструменталистами, за фортепиано С.Рихтер и М.Аргерих.

Сравнивая названные ансамблево-фортепианные подачи Трио с записями этого сочинения ансамблевым выходом Д.Мацуева, отмечаем преимущества первых, то есть играющих со С.Рихтером и М.Аргерих, в осознании *чембального* характера фортепианного звукоизвлечения, соответствующего, как это показывает анализ и слушательская интуиция восприятия, заложенностью в артикуляцию струнных у Шостаковича множественных приемов, сближающих со щипково-струнным инструментарием. Такая трактовка струнных, опять-таки, обращена к барокко-ренессансу, поскольку лютневая-мандолинная игра явно соперничали со звучанием скрипки, по крайней мере, в ансамблевых выступлениях. «Обращенным светом» такого рода установка струнных в Трио Шостаковича диктует *клавирность* фортепианному участнику ансамбля.

Трио № 2 ор. 67 Д.Шостаковича знаменует высокий этап «возвращения на круги своя» европейской стилистики музыкального профессионализма, прошедшего искусы индивидуально-авторизованного самоутверждения

композиторов и исполнителей, но неизменно обновляющегося за счет приближения к сфере типологического-корпоративного мышления, обнаруживающегося в такой важной и самозначимой сфере как *популярное* искусство, в котором самостоятельное и творчески порождающее качество принадлежит музыке духовной-церковной.

Ведущий композитор XX века явно осознавал данный момент, включаясь своим op. 67 в ряд мемориальных посвящений Трио памяти великих представителей мира искусства, что есть типологическая парадигма и духовно-мыслительный стержень человеческого творческого бытия.

# ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Метафизика истории, выявляемая в повторяемости - надфизической, в действиях физически иного состава людей и ими социально организованных единств - поведенчески-мыслительных признаков, качеств, которые в науке привычно отмечают «возрожденческими» позициями и нередко именуют, приставляя префикс нео- к названию идей-действий давно минувших дней. Искусство XX века и гении, представляющие его, вошли в историю в согласии с тем, модерн-авангард в искусстве соответствует концепции самого века как века Научно-технической революции и психологии бессознательного.

Однако уже одно наименование (Научно-техническая революция) соотносило с событиями XVIII века, названного веком классической физики и Первой технической революции. Что же касается второй составляющей обозначения XX века – век психологии бессознательного, то, действительно, предметом научного познания такого рода психология стала только в минувшем столетии. Но все религии мира, как в классике мировых религий, так и в разнообразии языческих, шаманистских-тотемических культов и их аналогий в вероисповедальной практике последних столетий, обращены, прежде всего, к возможностям бессознательно-подсознательного приобщения – посредством мистериальных и им подобных акций - к идеальным ценностям бытия.

Так «взрыв обновления» Новейшей истории самой эмблематизацией века Науки и «новой психологии» обращает к узнаванию в них опыта прошедших поколений – и тем обозначить действенность законов мира, а, значит, упорядоченность и *предсказуемость* Грядущего.

Новейшая история в музыке высоко подняла знамя модерна – и невольное мученичество в утверждение этого рода инновационности принимали деятели искусства, в том числе, гении, определившие вершинные достижения века. В данном случае речь идет о Д.Шостаковиче, великом

композиторе, имя которого давно обозначилось в представительстве высших достижений столетия, хотя богатство сделанного им долго еще будет вдохновлять как практику творческого прочтения его композиций, так и исследовательское постижение сделанного им.

Поскольку предметом данной работы является Трио великого композитора XX века, в исследовании подняты материалы о формировании данного жанра, источником которого, как и ансамблевого, сольного инструментализма, выступает трио-соната, сформированная христианским «принципом троичности» (по А.Епишину), но своей инструменталоьной природой обращена к внецерковному бытию. Эта двойственная сущность трио-сонаты является органическим порождением барокко, в котором духовная и мирская составляющие образуют выраженные дисгармонические взаимоотношения.

Квартет, причем, в отличие от тембрально-разных, уподобленных тембрально-структурно, но ориентированных на регистровый охват, наследующий контрастно-полифоническое соединение противоположного. Струнный состав квартета, определившегося в качестве ведущего жанра камерного инструментализма, выравнен был театрализацией подражания певческим оперным голосам. Символика «дважды рацио», заключенная в четвертичности, в XIX столетии теснима иными составами-смыслами. Однако в числе этого жанрового разнообразия выделился жанр трио, воспроизводящий в новых условиях «принцип троичности» трио-сонаты церковного образца – в русской музыке, в логике написания произведения памяти значительного артиста и музыканта.

Д. Шостакович, хранивший в дерзостях-грубостях советского постреволюционного мира культурные наработки русского дворянства, определил свое место в наследовании установившейся традиции, создал в 1944 г. Трио памяти И.Соллертинского, в составе которого наличествуют тембры струнных и фортепиано, манера игры на котором, идущая за переменчивой штриховки скрипки и виолончели, соответствуетлинии

клавиризации фортепиано, воспроизводя, тем самым, клавирно-чембальный характер звукопроизводства трио-сонаты.

Поминально-мистериальный смысл произведения поддержан символикой танцевально-моторных пластов композиции, из которых наиболее загадочен и вносит многозначительный акцент «инонационального в национальном» финал.

Исполнительские версии сочинения, запрограммированные авторсим прочтением партии фортепиано, ориентированы на смысловую самозначимость пианистического пласта в соотношении со струнным дуэтом. Обращение ведущих пианистов-солистов к исполнению в ансамбле фортепианной партии в данном Трио сохраняют исполнительской мощью представительства своего мастерства семантическую самостоятельность данной партии, тем самым символизируя аналогию к характеру выразительности трио-сонаты с ее сакрализацией звучания клавирной строки.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ


1.Алексеев А.Д. Сонаты XVIII – начала XIX века *Алексеев А.Д. Интерпретация музыкальных произведений: учебное пособие*. Москва, 1984. С. 23-37.

2.Алексеева И.В. Семантические фигуры в ансамблевой музыке барокко (на примере бассо-остинатных жанров). Москва, Музыка, 2002. 215 с.

3. Андросова Д. Мінімалізм в музиці. Учбовий посібник для вузів мистецтв. Одеса, Астропринт, 2008. 126 с.

4. Андросова Д.В. Символизм и поликлавирность в фортепианном исполнительстве XX в. Монография. – Одесса: Астропринт, 2014. – 400 с.

5.Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Книги первая и вторая. – М.: Музыка, 1974. – 379 с.

6.Альшванг А. Людвиг ванн Бетховен. Очерк жизни и творчества. – М.: Сов.композитор, 1971. – 560 с.

7. Альшванг А. П.И. Чайковский. – Москва: Музыка, 1967. – 927 с.

8.Арабаджи Д. Очерки Христианского символизма. Одесса: Друк, 2008. 548 с.

9. Ария [Ямпольский И. // Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Т. 1. –М, 1973. – С. 204 – 207.

10.БальтазарГ.фон, Барт К., Кюнг Г. Богословие и музыка. Три речи о Моцарте.–М.: Библейско-Богословский институт св.апостола Андрея. – 149 с.

11. Барбье П. История кастратов. – С.-Петербург: Издат. Ивана Лимбаха, 2006. – 303 с.

12.Баткин Л. Итальянские гуманисты: стиль жизни и стиль мышления. – М.: Наука, 1978. – 199 с.

13.Бауэр В., Дюмотц И., Головин С. Энциклопедия символов. – М.: КРОН-ПРЕСС, 2000. – 502 с.

14.Барсова И.А. Трио-соната. [Электронный документ] // http: // www.belcanto. ru/ trio-sonata. Html

15.Берденникова Е.М. Гомилетическиетрадиции духовних кантат И.С.Баха. – Киев: Музична Україна, 2008. – 204 с.

16.Берченко Р.Э. В поисках утраченого смысла. Болеслав Яворский о «Хорошотемперированномклавире». – М.: Издательсккий дом «Классика-XXI», 2006. – 372 с.

17.Бёрни Ч. Музыкальные путешествия по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии. М.; Л.: Музыка, 1967.

18.Бочаров Ю.С. Двухчастная соната: век восемнадцатый // Старинная музыка. – 2003. - № 2-3. – С. 9-14.

19.Бочаров, Ю.С.Барочная сюита: знакомая и незнакомая. *Старинная музыка – № 4 /62/* М. – 2013. – с. 11-18

20.Бочаров, Ю. Da chiesa e da camera // Старинная музыка. - N 3/4. M - 2011. - С. 16-23

21.Вельфлин Х. Ренессанс и барокко. Исследование о сущности и происхождении барокко в Италии. – СПб.:Издат. Грядущий день, 1913. – 184с.

22. Вєркіна Т. Актуальне інтонування як виконавська проблема. Автореф.канд.дис. – Одеса, 2008. – 16 с.

23.Галликанизм [Лопухин А.. *Христианство. Энциклопедический словарь в трех томах. Т. 1.* Москва, 1993. С.398-399.

24.Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. Опыт поверки музыкальной эстетики. Пер. Г. Ларош. – М.: Издат. Юргенсон, 1910 – 162 с.

25.Горюхина Н. Сонатная форма у венских классиков //Наук.вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. Муз-во з XX у XXI ст. Вип. 7. – К., 2000. – С. 9-16.

26.Горюхина Н.А. Эволюциясонатнойформы. – К.:Музична Україна, 1973. – 309 с.

27.Грубер Р. Всеобщая история музыки. Часть первая. – М.: Музыка, 1965. – 484 с.

28.Грубер Р. Всеобщая история музыки. Часть вторая. – М.: Музыка, 1959. – 491 с.

29. Гудман Ф. Магические символы. – Москва: Издат.Ассоц.Духовного объединения «Золотой век», 1995. – 289 с.

30. Гудожникова О. Н. Роль трио-сонатыв процессе формирования камерной сонаты для виолончели и фортепиано //Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики Тамбов: Грамота, 2014. № 10 (48): в 3-х ч. Ч. III. С. 65-68. ISSN 1997-292X.

31.Дельсон В. Святослав Рихтер // http: // wwwsviatoslavrichter. Ru / books / Delson /

32.Друскін Я. Про риторичні прийоми в музиці І.С. Баха. – Київ: Муз. Укр., 1972. – 111 с.

33.Евдокимова Ю. Становление сонатной формы в предклассическую эпоху // Вопросы музыкальной формы. Выпуск 2. / Сборник статей под редакцией Вл.Протопопова. – М.: Музыка, 1972. – С. 98-138.

34. Епишин А.В. Магия музыки барокко: итальянская трио-соната. – СПб.: Композитор. Санкт-Петербург, 2006. – 148 с

35. Жига [Г.Крауклис *Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Гл.ред. Ю.Келдыш. Т. 2.* Москва, Сов.энциклоп., 1974. С. 394-395.

36. Из истории мировой органной культуры XVI-XX веков. Учебное пособие. – Московская государственная консерватория имени П.И.Чайковского. – М., 2007. – 840 с.

37. История советской отечественной музыки. Под ред. М.Е. Тараканова. Москва, Музыка, 1997. 680 с.

38. Камерно-инструментальная музыка Д.Д.Шостаковичаю URL: http://www.allbest.ru/ Камерно-инструментальная музыка Д.Д.Шостаковича

39. Каминская-Маркова Е.Н. Методология музыкознания и проблемы музыкальной культурологии. К 50-летию педагогической деятельности. – Одесса: Астропринт, 2015. – 532 с.

40.Кашкадамова Н. Історія фортепіанного мистецтва XIX сторіччя: Підручник. – Тернопіль: АСТОН, 2006. – 608 с.

41.Келдыш Ю. Итальянскаямузыка // Музыкальнаяэнцклопедия в 6-ти томах. Т. 2. – М., 1974. – С. 593-610.

42. Киреева Т. Две личности – одно произведение – множество интерпретаций. URL: dspacl.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/86825/04-kireeva.pdf?-sequence=1

43.Комында И. Кельтский феномен и музыка XIX-XX вв. Диплом.работа. ОГМА им.А.В.Неждановой. Одесса, 2007. 76с.

44. Конен В. История зарубежной музыки. Выпуск третий. Германия, Австрия, Италия, Франция, Польша с 1789 года до середины XIX века. – М.: Музыка, 1972. - 526 с.Semiseriac. 369.

45.Корыхалова Н.П. Музыкально-исполнительскиетермины: Возникновение, развитие значений и ихоттенки. Использование в разных стилях. – СПб.: Композитор, 2000. – 272 с.

46. Кузнецов К. Введение в историю музики. Часть первая. Москва - Петроград: Гос.издат., 1923. 128 с.

46а.Краткий очерк истории философии. Ред. М.Новчука, Т.Ойзермана, И.Щипанова. Изд.третье. М.: Мысль, 1975. 798 с.

48. Левая Т., Леонтьева О. Пауль Хиндемит. Москва: Музыка, 1974. 448 с.

49.Ливанова Т.Западно-европейская музыка XVII-XVIII вв. в ряду искусств. Исследование. – М.: Музыка, 1977. – 528 с.

50. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 г. Т.1-2. – М.: Музыка, 1982. – Т. I. - С. 696, Т. II. - С. 464.

51. Лобанова М.Н. Западноевропейское музыкальное барокко: Проблемы эстетики и поэтики. М.: Музыка, 1994 245 с.

52. Лосев А. Античная музыкальная эстетика. – М.: Музыка, 1960. – 194 с.

52а. Лосев А. Музыка как предмет логики. – М.: издатавтора, 1927. – 224 с.

53. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства. Киев: Музична Україна, 1990. 182 с.

54.Маркова Е. Нариси з історії зарубіжної музики 1950-х – 1990-х років. США.Греція. Польща. Вип.2. Одеса: Астропринт, 2011. 124 с.

Співавтор Д. Андросова.

55. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии. Одесса: Астропринт, 2012. 164 с.

56.Маркова О. Поняття «інтонаційної ідеї" в світлі соціально-культурологічного підходу. *Українське музикознавство, вип. 22,* Київ 1987, с.23-30

57.Медушевский В.В. Духовно-нравственный анализ музыки. Глава 2. Церковная и высокая светская культура (Часть 1). [Электронный документ] // http: // old.portal-slovoru / rus / art/ 199/ 9444/

58.Медушевский В.В. Духовно-нравственный анализ музыки. Глава 5. Музыкальные жанры. [Электронный документ] // http: // www. Portal-slovo. Ru / art / 35 817. Php.

59.Медушевский В. Христианские основания сонатной формы // Музыкальная академия. – 2005. - № 4. – С. 13-27.

60.Методологическая функция Христианского мировоззрения в музыкознании. Межвузов.сб.науч.статей / Отв.ред.состав.В.В. Медушевский.*Московская гос.консерватория им.П.И.Чайковского,УГАИ им. З.Исмагилова.. Москва-Уфа*, 2007. – 219 с.

61. Моцарт. Церковные сонаты [ Электронный документ] // http: // www. dvinaland. Ru / preenter / release / 4982.

62. Музыкальная эстетика стран Востока. Ред. В.Шестаков. – Москва: Музыка, 1967. – 414 с.

63.МуравськаО.В. Нариси з історії зарубіжної музичної культури. Випуск 1. – Одеса:Друкарськийдім, 2010. – 214 с.

63а. Муравська О.В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII-XX стол: монографія. Одеса, Астропринт, 2017. 564 с.

64. Мохова Н. Реквием послевоенных лет (к проблеме возрождения старинных хоровых жанров) *Жанрово-стилистические тенденции классической и современной музыки*. Ленинград, 1980. С. 52-70.

65. Музыкальный энциклопедический словарь. Гл.ред. Г.В. Келдыш. Москва: Советская энциклопедия, 1990. 672 с.

66.Носина В.Б. Об элементах музыкальной риторики в клавирных сонатах К.Ф.Э. Баха // От барокко к романтизму. Музыкальные эпохи и стили. Вып. 1. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2011. С. 217–230.

67.Носке Ф. Наблюдения над латинским диалогом в Европе XVII века // Старинная музыка в контексте современной культуры: проблемы интерпретации и источниковедения / Сост. Т. Баранова. Материалы музыковедч. конгресса. М.: Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 1989.

68.Панаскін А. Німецький Пассіон. Витоки та перспективи. Диплом.роб. - Одеса 2004 - 79 с.

69. Полянская Т.П. Трио-соната как жанровый феномен VII-XVIII ст. Канд.дисс., специальность 17.00.03. ОНМА им. А. В. Неждановой, Одесса, 2016. 163 с.

70. Поршнев Б. О начале человеческой истории Проблемы палеопсихологии /Б.Поршнев. Москва, Мысль, 1974. 487 с.

71.Пылаева, Л.Д., Пылаев М.Е. Современная музыковедческая мысль о риторике и музыкальной форме в трудах представителей французского и немецкого музыкального барокко / Л.Д. Пылаева , М.Е. Пылаев // Материалы XX международной конференции, посвященной проблемам общественных и гуманитарных наук. г. Москва, 1 февраля 2014 года. – М.: Центр гуманитарных исследований «Социум», 2014. – С. 151-153. РИНЦ.

72.Пылаева Л.Д. Монография: Сценический танец французского барокко: феномен «безмолвной риторики». – Пермь: Пермский гос. пед. университет, 2010. – 243 с.

73.Пылаева Л.Д. Барочная риторика музыки в оценке современных зарубежных музыковедов (к вопросу о взаимодействии традиций Франции и Германии) // Музыкальное искусство и музыкальное образование. Сб. научных трудов. Вып. 6. – Пермь, ПГПУ, 2009. – С. 3-10

74. Рева В.В. Трио-соната в Зальцбурге: от Г.Бибера к Л.Моцарту // Моцарт: диалог эпох в музыкальном искусстве (к 250-летию со дня рождения): Сборник материалов Международной научно-практической конференции 8-10 декабря 2005 года / Магнитогорская гос.консерватория; Редколлегия: М.М.Берлянчик, А.А.Глазунов (сост.), И.Л.Пивоварова (сост.) и др. – Магнитогорск, 2006. – С. 193-203.

75. Рети Р. Тональность в современной музыке. Ленинград: Сов.композитор, 1967. 67 с.

76.Соната. В. Бобровский // Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Гл.ред. Ю.Келдыш. Т. 5 СИМОН-ХЕЙЛЕР. – М.: Сов.энциклопедия, 1981. – С. 193 – 200.

77.Сицилиана // Муз.энциклопедия в 6-ти томах. Т. 5Симон-Хейлер. – М.: Издат. Сов.энциклопедия, 1981. – С.41-42.

78.Сокол А.В. Исполнительские ремарки, образ мира и исполнительский стиль. – Одесса, «Моряк», 2007.

79.Сюита URL:

80.Трио-соната [И.А. Барсова // Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Гл.ред. Ю. Келдыш. Т. 5.– С.608

81.Троисти музыкы // Муз.энциклоп.словарь. Гл.ред. Г.В.Келдыш. –Москва: Сов.энциклопедия, 1990. – С. 553.

82.Троисти музыкы [Т.В.Шеффер // Муз.энциклопедия в 6-ти томах. Гл.ред.Ю.В.Келдыш. Т.5. СИМОН-ХЕЙЛЕР. – Москва: Сов.энциклопедия, 1981. – С.612

83. Уилсон-Диксон Э. История Христианской музыки: Пер. англ. — Ч.I-IV. — СПб.: Мирт, 2003. — 428 с.

84.Уотс А. Миф и ритуал в христианстве. — К; “София”; М.: ИД “София”, 2003. — 240 с.

85. Философия культуры. Становление и развитие. – СПб.: Издательство «Лань», 1998. – 448 с.

86.Философский словарь / Под ред. И.Фролова. – 5-е изд. – М.: Политиздат, 1987. – 590 с.

87. Хиль Е. Детский-юношеский фортепианный концерт в жанровой типологии отечественной инструментальной музыки XX века. Канд.дисс.17.00.03. Одесса, 2015. 187 с.

88. Хентова С. Жизнь Шостаковича в иллюстрации и слове. С.-Петербург, КАНОН, 2000. 151 с.

89. Холопова В.,Холопов Ю. Антон Веберн. Очерк жизни и творчества. Москва: Всесоюз.изд.Сов.композитор,1984.319с.

90.Холопова В. Музыка как вид искусства - М.: Научно-творч.центр «Консерватория», 1994. — 260 с.

90. Хорал [Кюрегян Т.С. // Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Т. 2. М.: Сов.энциклопедия, 1982. – С. 42-44.

91.Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений. Учебное пособие. – СПб.:«Лань», 2001.

92. Цвибель Д. Еврейская доминанта Дмитрия Шостаковича. URL: shorashim.narod.ru/case_shostakovich.htm. 30.12.2018

93.Швейцер А. И.С. Бах. Москва, Музыка, 1972. 967 с.

94. 149 Ярустовский Б. Симфонии о войне и мире. – Москва: Музыка, 1972. – 382 с.

95. Adler G. Handbuch der Musikgeschichte. Frankfurt a.M. Verlag-Anstalt, 1924.

95a. Adler G. Der Stil in der Musik. Lpz.: Breitkopf und Härtel, 1911. 46 S.

96.Adorno T. Einleitung in die Musiksoziologie. Frankfurt a.M., 1975. 269 S.

97. François Couperin. L’art de touchr le Clavesin – Die Kunst das Clavesin zu spielen – The Art of playing the Harpsichord. Linde A. Vorwort. - Leipzig: Breitkopf & Härtel, Edition Breitkopf № 5560, 1933. – 39 S.

98. Jeffery P, The Christian Chant Repertory Recoered: The Georgian Witnesses to Jerusalem Chent. *American Musicological society. Volume XLVII* Spring 1994, numer 1. P.1-38

99. Lissa Z. Studia nad twórczością Fryderika Chopina. Kraków: PWM, 1970. 510 s.

100. Łobaczewska S. Beethoven. Kraków: PWM, 1977. 239 s.

101. Penderecki K. Dies irae. Kraków: PWM, 1977. 68 s.

102. Pajot D. K. 067 ChurchSonata. URL: // http: // www. mozartforum. Com / Lore / article. Php?id = 005.

103.Robertson A. Requiem.Music of mourning and consolation.NewYork,Vashington: Frederick A.PraegerPablisher,1967.300 p.

104.Roessler A., Hohl S. Der großeOpernführer. Werke, Komponisten, Interpreten, Opernhäuser / Curt A.Roessler, SiegmarHohl. – Güttersloh/ München: Edition Basser II ann, 2000. – 608 S.

105.Roth Herman Vorwort *Arcangelo Corelli ZweiKirchensonaten*. Edition Schott, Mains. 1933 S. 1-3.

106. Vita patrum. Житие Отцов, составленное святителем Григорием Турским. Предисловие отца Серафима (Роуза). Москва, Издат.дом Русский Паломник. 2005. 370 с.

107. Wagner P. Geschichte der Messe, Tl.1 – bis 1600. Lpz., 1913 . 697 S.