



**Е. Г. ИСАЕВА, И. В. УЗБЕКОВ**

*Казахский национальный университет искусств, г. Астана, Казахстан*  
*Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, г. Москва, Россия*  
ORCID: 0009-0008-8865-3626  
ORCID: 0009-0002-4721-8149

**Фортепианное трио № 2 Д. Шостаковича:  
как читается «летопись эпохи»  
(к проблеме семантического анализа текста)**

Статья посвящена проблеме семантики музыкального текста, одной из ключевых в музыкальной семиотике. Сегодня активно разрабатывается теория музыкального содержания, исследуется семантика дискретных элементов музыкального языка, но тексты, написанные на нём, остаются исследовательской terra incognita. Между тем только «чтение» текстов позволяет понять, что именно в них функционирует как знак, как знаки соотносятся с референтами, согласуются между собой и образуют системы. В этой статье мы представляем процедуру семантического анализа текста на примере Фортепианного трио № 2 Д. Шостаковича, чью музыку почтительно определяют как «летопись эпохи», и – непочтительно – как «занимательное чтение» (В. Суслин). В этой связи задача «прочитать» Трио, одну из ярких страниц этой летописи, представляется вполне обоснованной. Мы сопоставили свою интерпретацию Трио с интерпретацией В. Бобровского, авторитетного исследователя камерной музыки Д. Шостаковича, выполненной в середине прошлого века. Нужно признать, что обнаружившиеся разночтения многочисленны, существенны и обусловлены принципиальными различиями методов анализа. Соответствующая аргументация изложена в выводной части статьи, где сформулирован и принцип семантического анализа текста – основная цель нашей работы.

Ключевые слова: Шостакович, трио, знак, семантика, сюжет, смысл.

*Для цитирования / For citation:* Исаева Е.Г., Узбеков И.В. Фортепианное трио № 2 Д. Шостаковича: как читается «летопись эпохи» (к проблеме семантического анализа текста) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 2. С. 95–112. DOI: 10.17674/2782-3601.2024.2.095-112. EDN: LIXSOR.

YELENA G. ISAEVA, ILYAS V. UZBEKOV

*Kazakh National University of Arts, Astana, Kazakhstan  
Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia*

*ORCID: 0009-0008-8865-3626*

*ORCID: 0009-0002-4721-8149*

## **Piano Trio No. 2 by D. Shostakovich: How to Read the «Chronicle of the Era» (To the Issue of Semantic Text Analysis)**

The article is devoted to the problem of musical text semantics, one of the key ones in musical semiotics. Today, the theory of musical content is being actively developed, the semantics of musical language discrete elements is being studied, but texts written in it remain a research terra incognita. Meanwhile, only “reading” texts allows us to understand what exactly functions as a sign in them, how signs relate to referents, agree with each other and form systems. In this article we present a procedure for semantic text analysis using the example of D. Shostakovich’s Piano Trio No. 2, whose music is respectfully defined as “a chronicle of the era”, and – irreverently – as «entertaining reading» (V. Suslin). In this regard, the task of «reading» the Trio, one of the brightest pages of this chronicle, seems quite justified. We compared our Trio interpretation with the interpretation of V. Bobrovsky, an authoritative researcher of D. Shostakovich’s chamber music, performed in the middle of the last century. It must be admitted that the discrepancies that have been emerged are numerous, significant and due to fundamental differences in methods of analysis. The corresponding argument is presented in the conclusion of the article; where the principle of semantic text analysis is derived and that is the main goal of our work.

Keywords: Shostakovich, trio, text, sign, semantics, plot, meaning.

Общаясь, мы часто спрашиваем, о чём та или иная книга или фильм, однако вопрос, о чём та или иная симфония или любое инструментальное сочинение, до сих пор непривычен, несмотря на обилие музыковедческих работ, посвящённых теории музыкального содержания (их обзор см. в статье В. Холоповой [7]). Очевидно, музыкальный язык нелегко поддается «переводу» на понятийный. Проблема и в том, что произведения «чистой» музыки в XX–XXI веках создаются в двух парадигмах – условно, в асафьевской («музыка – искусство интонируемого смысла») и в гансликовской («подвижные звучащие формы – вот единственное содержание музыки»). Первая изначально предполагает

«переводимое» содержание, вторая не ставит это своей прямой целью.

Д. Шостакович, безусловно, творил в парадигме «интонируемого смысла», причём делал это настолько явно и ярко, что заслужил не только почётное звание «летописца эпохи», но и упрёки некоторых собратьев по перу в низведении музыки до уровня «журналистики» и «занимательного чтения» с «плакатностью, неприятной общедоступной символикой, намёками и преувеличенной жестикоманией», вынесенной им из кинозала. «Музыка была для него способом сказать что-то <...> могущее быть выраженным и немзыкальными средствами» [6]. Учитывая сказанное, задача «прочсть» Трио,



одну из страниц «летописи», представляется обоснованной, увлекательной и методологически важной, ибо семантический анализ текста в музыкальной семиотике явление нечастое, а его принципы и процедура весьма произвольны. Между тем музыкальный текст, как и всякий другой, оперирует знаками-значениями, но поскольку он пишется в «мягкой» языковой системе (без строгой конвенции значений), на первый план выдвигается проблема «идеостиля» как *индивидуального способа означивания* [3, с. 83]. С этих позиций рассмотрим знаковую систему Трио Шостаковича.

Трио ор. 67, памяти И. Соллертинского, написанное в годы войны (1944), резко отличается от юношеского ор. 8 (1923) с романтической антитезой условного добра и зла. В «военном» Трио зло конкретно, а доброе и прекрасное вытеснено безобразным и ужасным (это воспринимается невооружённым слухом). Для воплощения эмоционально тяжёлого содержания Шостакович не пользуется авангардными, «психоделическими» средствами: Трио написано в тональной системе, для нормативного состава, оформлено в классический сонатно-симфонический цикл. Кроме того, Шостакович использует хорошо известные жанры (песня, танец, фуга, пассакалия). Иными словами, он подчёркнуто традиционен в выборе базовых средств, прекрасно знакомых образованному слушателю. На этой надёжной коммуникативной основе Шостакович строит в Трио чрезвычайно плотную *систему знаков* – интертекстуальных и внутритекстовых. Но парадокс в том, что знаковая система внешне традиционного Трио построена как «система последовательных и сознательных, слушательски ощутимых отказов» от традиций, то есть как система «минус-приёмов» (термин Ю. Лотмана [5,

с. 122]). Минус-приём, по Лотману, – это отсутствие в структуре художественного текста значимых и ожидаемых элементов, и, расширим, – приём, который явно отсылает к традиции, художественной «норме», устойчивому структурно-семантическому инварианту, но *нарушает* их и связанные с ними ожидания. Минус-приёмы Шостакович использует на всех уровнях текста, и потому мы встретим в Трио «неестественную» виолончель, «извращённую» фугу, «обезображенные» темы и пр. Каждый из минус-приёмов в контексте Трио имеет конкретный смысл, но сам *минус-приём как системный принцип становится ключевым знаком-кодом* Трио. Смысл его очевиден: война и насилие – это зло, разрушающее естественный и устойчивый порядок вещей. Минус-приёмы, разрушая разного рода нормы, целенаправленно создают «ненормальную» картину мира.

Отметим, что *музыкальные темы*, которые традиционно считаются объектами «повышенной семантической концентрации» [1, с. 34] и, следовательно, главными носителями музыкальных «образов», в контексте Трио всегда погружены в минус-приёмы или окружены ими. В результате возникают сложно построенные знаки-контексты – *очаги высочайшей семантической напряжённости*, где темы меняют свою инвариантную, внеконтекстную семантику (так, весёлая сама по себе тема может оказаться отнюдь не весёлой). Иначе говоря, если пытаться охватить содержание Трио, основываясь лишь на эмоциональных образах музыкальных тем как таковых, мы получим недостоверную информацию. Сказанное ни в коем случае не свидетельствует о семантической «неполноценности» тем. Напротив, основные темы Трио берут на себя важнейшую функцию «*действующих лиц*», где славян-

ская тема первой части, тема-плач пассакалии и еврейские темы финала представляют от лица жертв войны, а «тема смерти» финала позиционирует «силы зла». Образы «насилия и жертв» – это не просто контрастные образы, годные для драматургического конфликта, это противостояние уровня экзистенциальной трагедии. Именно эта оппозиция положена в основу сюжета Трио.

Кроме тем-персонажей на сюжетное построение Трио указывает и предельная *связность текста*. Тесные мотивные контакты между темами-персонажами и частями-актами являются знаками взаимосвязанности «персонажей» и «событий». В тексте Трио работает чрезвычайно развитая *система перекрёстных ссылок-повторов*: если мотив или тема появляются в новом контексте – это всегда *знак события*, движения в сюжете. То же можно сказать и о композиторских методах работы с темами-персонажами: если с ними что-то происходит, значит, что-то происходит непосредственно с «персонажами». Остроту сюжету придают специфичные и, если воспользоваться термином М. Карпычева [4, с. 63], «неосемантические» образы первой части и финала – образы психических, физических, а иногда и физиологических процессов и состояний. Как правило, «неосемантика» возникает на основе хорошо известных музыкально-риторических фигур, например, хроматической фигуры «боли и страдания» (*passus duriusculus*), которая в контексте Трио приобретает почти натуралистическую конкретность. Однако, как заметил Л. Мазель, у Шостаковича «эмоция всегда интеллектуализирована, а мысль эмоционально накалена» (цит. по: [5, с. 16]), что и позволяет ему избегать откровенной натуралистичности в наиболее тяжёлых эпизодах Трио. Знаки Шостаковича обладают триединством индекс-

икона-символ, но именно символ (понятие, идея) централизует знак. Отметим, что одно понятие (например, «смерть») обозначено в Трио множеством знаков, и наоборот – один знак (например, риторическая фигура *circulatio*) имеет множество значений. Важно помнить, что текст Шостаковича, аналогично текстам Баха, обращён не только к слуху, но и к глазу: часто символы базируются на иконических знаках: *не увидев*, их трудно обнаружить и, следовательно, понять. Многие знаки Трио направлены на создание визуальных образов, близких кинематографическим. С другой стороны, текст Трио «литературен»: в нём есть не только простейшие синонимы и антонимы, но и сложные тропы и стилистические фигуры – оксюморон, эвфемизм, аллюзия, анафора, буквализация метафоры, что вполне естественно для «летописи», «журналистики» и, тем паче, для «занимательного чтения».

Безусловно, теоретические наблюдения требуют подтверждения практикой семантического анализа текста. Если знаковая система понята верно, знаки легко интерпретируются, согласуются между собой, и содержание текста проясняется. В анализе мы будем основываться на интерпретации *нотного текста*, но учитывать также исполнительские интерпретации *с участием автора*, современные исполнительские интерпретации, а также *работу В. Бобровского (1961)*, авторитетного советского исследователя камерной музыки Д. Шостаковича. Его развёрнутый очерк [2, с. 80–96] построен на последовательном анализе Трио, того же принципа будем придерживаться и мы, по необходимости полемизируя с автором данной работы. Последнее представляется важным: наши исследования разделяет более чем полувекковая дистанция, что не могло не сказаться на понимании Трио. Есте-

ственно, «интеллектуально-экспрессивный» текст потребует соответствующего «перевода» на понятийный язык.

\*\*\*

### Первая часть (Andante. Moderato, e-moll, сонатное allegro)

Семантика *общения* в жанре камерного ансамбля формировалась с XVII века вместе с диалогической фактурой барочных трио-сонат. Этому канону следовали композиторы вплоть до XX века. Установились и правила «входа» в фортепианное трио: это либо *tutti* ансамбля (знак общности), либо реплика одного из струнных инструментов в сопровождении рояля, то есть в каких-то гармонических «декорациях» и «психологической» атмосфере (знак общения). Шостакович начинает Трио с *протяжённого соло* виолончели, и рядом с ней нет никого и ничего – абсолютное *одиночество и пустота*. (Тема вступления в духе славянских протяжных очень близка теме его же ми-минорной фуги, ор. 87).

Звучит виолончель *странным, чужим голосом* – вместо естественного низкого пения высокий, сдавленный сип сурдиненных флажолетов. С каноническим вступлением скрипки возникает, наконец, пространственная ориентация, но и она странно искажена и противоестественна – виолончель звучит *намного выше* скрипки. NB: вступление построено на *трёх минусах-приёмах*, знаках-индексах, указывающих на *аномальность* происходящего.

В.П. Бобровский находит, что это полифоническое вступление «создаёт атмосферу спокойного раздумья и ожидания» [2, с. 81.]. Нетрудно заметить, что исследователь интер-

Пример 1.



претирует лишь один знак – *характер темы* вступления вне её контекста. Совокупность знаков символизирует *состояние между жизнью и смертью, с дезориентацией и нарушением сознания*. Ровно так же построена «Агония», вторая глава «Репортажа с петлёй на шее» Ю. Фучика: «Моё тело лежит пластом, и я гляжу на собственные похороны. <...> Я напрягаю все силы, пытаюсь шевельнуть рукой, и чей-то чужой, неестественный голос произносит – «*пить*»».<sup>1</sup> NB: 1) контекст существенно влияет на эмоциональное восприятие темы (однокоренные слова «спокойный» и «покойник» разнятся в семантике); 2) с этого момента флажолеты и сурдины получают устойчивую семантику: флажолеты отвечают за «инобытие» (предсмертное или посмертное), сурдины – за эффекты глухоты и немоты.

За темой *мертвенного* вступления звучит интонационно родственная ей главная партия сонатной экспозиции (*Moderato*, Ц. б) – точнее, это её «оживающий» вариант: сначала появляется *пульс* (квинтовые восьмушки струнных в более *оживлённом* темпе), затем глубокий *вдох* (секстовый ход, контекстный вариант многовековой интонации «вздоха», заменяет малообъёмную кварту в теме вступления). Дальнейший мелодический рисунок темы у рояля выглядит как график электрокардиограммы: ровный мелодический сегмент – резкий септовый «зубец» (иконический знак) (Пример 2).

Эту тему В. Бобровский определяет как «элегическую» и слышит в ней «интона-

Д. Шостакович Трио № 2,  
1 ч., т. вступления

<sup>1</sup> Вступление Шостаковича, как и указанная глава Фучика, построено как развёрнутый оксюморон («живой труп»). Иную семантику будет иметь реминисценция вступления в финале Трио.

Пример 2.

Д. Шостакович. Трио № 2,  
ч. 1, т. главной партии

ции романсного типа» [там же, с. 83], то есть «чувствительность» сексты и следующей за ней фигуры опевания (группетто) проецирует на всю тему. Между тем и вступление, и главная партия (73 такта!) записаны *piano* без единой динамической «вилочки». *NB*: отсутствие в тексте знаков экспрессии – это тоже знак, знак «потери чувств». Чувствительность мало-помалу возвращается, когда тема переходит к скрипке (сначала на уровне живого вибрато, которого лишён рояль – Ц. 8). Перед связующей партией Шостакович снимает со струнных сурдины, с этого момента знаков экспрессии и «экспрессионизма» будет в избытке.

Связующая партия (Ц. 11) основана на неуклонно ползущей вверх и крещендирующей хроматической гамме. Напомним, что уже в барочной музыкальной символике фигура *passus duriusculus* означала боль и страдание. В контексте первой части эта тема напоминает мучительные при-

ступы с надрывными «кульминациями». Иной её семантический вариант мы встретим в контексте финала.

*NB*: три темы – вступления («мертвенная»), главная («оживляющая») и связующая («физиологическая») – имеют *общий начальный оборот, initio* из трёх повторяющихся нот (четверть–две восьмые), аналогично инициалам Ф.И.О., а это значит, что все они представляют *одного и того же «интонационного героя»*, *имя-река* в различных клинических состояниях<sup>2</sup>. Сами «клинические

состояния» маркированы знаковыми интонациями, непосредственно прилегающими к «инициалам»: «бездыханная» кварта, секстовый «вдох» и «мурная» малая секунда соответственно.

Побочную партию (Ц. 12) Бобровский характеризует как ярко контрастную, оживлённо-танцевальную и эксцентричную, основанную на «полифоническом объединении двух тематических мотивов кадансового, заключительного типа» [там же, с. 83], то есть на паре «концов», ве-

Пример 3.

Д. Шостакович. Трио № 2, ч. 1,  
т. связующей партии

<sup>2</sup> Троекратное воспроизведение *initio* в трёх темах соответствует анафоре («Я меткой пули недалёт, / Я лёд кровавый в январе. / Я прочно впаян в этот лёд / – Я в нём как мушка в янтаре»). Ю. Левитанский).



сѣлых и назойливых. Эти оживлённо-танцевальные обрывки имеют прямое отношение к имяреку. Первый (№ 1) представляет собой не что иное, как обрывок его «кардиограммы» в *ракоходной инверсии*. Нетрудно догадаться, что мотив «жизни наоборот» – это антоним жизни, структурно-семантическая инверсия (важность знака подчёркнута тринадцатью повторами). Явившись в мажорно-танцевальном обличье, мотив-«оборотень» серьёзно компрометирует *танцевальность* и *мажорность* как таковые, заставляя и их подозревать в семантической «измене» и воспринимать как «недобрые знаки» Трио. Второй «конец» проявит себя в коде. Кроме сказанного отметим ряд разрозненных пугающе-агрессивных мотивов в *среднем* разделе побочной, смысл которых станет доступен позже, когда они обретут тематическую целостность и семантическую определённую в последующих частях цикла.

Есть у этой эксцентрики и внешний план: если отвлечься от «дурных знаков», она воспринимается как резкий разворот объектива от борьбы имярека со смертью к какой-то весёлой, но чуждой ему жизни (пример 4).

«Характер эксцентричности <...> проявляется и в разработке – короткой, но сильно действующей своей призрачностью и вспышками исступлённости, что найдёт своё отражение в финале», – пи-

Пример 4.

Д. Шостакович. Трио № 2,  
ч. 1, т. побочной партии



шет Бобровский [там же, с. 84]. К сказанному добавим, что разработка построена на искажениях главной партии (разрушается ритмическая фигура *initio*, ответственная за «идентификацию личности», начальный мотив теряет тональную ориентацию). Многочисленные деформации темы создают эффект бредового состояния, чему немало способствует и призрачность *пиццикато струнных*, которое с этого момента представляет от лица смерти.

Вся сонатная форма части построена как минус-приём: в классической традиции разработка – самый аналитический, рациональный раздел сонатной формы. В нём обязательно есть тональные «заблуждения», а иногда и «ложные» репризы-выводы, но лишь затем, чтобы в репризе упрочился и восторжествовал здравый смысл. В репризе Шостаковича этого не происходит, поскольку ничего «здорового» не содержала и экспозиция.

В сжатую репризу (Ц. 21) главная партия врывается со следами разработочных повреждений, в исступлённом фортиссимо. Репризный вариант побочной не уступает экспозиционному ни по эмоциональной чуждости (*мажорный танец*), ни по внезапности вторжения. Кинематографическая двуплановость внешнего и внутреннего сохраняется. Коду Шостакович строит на контрапункте обессилившей темы имярека и «мотива завершающего типа» № 2. Этот «конец» в миноре отбрасывает «весёлость» и приступает к делу: повторяясь шестикратно – сначала высоко и *fortissimo*, затем всё ниже и тише и, наконец, с выписанным замедлением – он настойчиво внушает имяреку чрезвычайно простую

и, очевидно, *последнюю мысль*: «конец, конец, к о н е ц ...»<sup>3</sup>. Таким образом, кода завершает не только первую часть Трио, но и жизнь имярека славянской национальности с трудно различимыми инициалами. «Свидетельство о смерти» выписано фигурой *initio* в *обращении* и четырёхкратном увеличении: вместо «четверть–две восьмые» – «две половинные–целая» в заключительных аккордах.

*NB*: два мелодически разных, но структурно подобных «конца» образуют и семантическое подобие – «смерть» и «конец» здесь синонимы. Впрочем, «конец» № 2 имеет вполне конкретное начало в «теме смерти» финала. Воссоединившись с ним, он докажет, что действовал от имени и по поручению «целого». Часть в функции целого – один из принципов Трио.

Выводы по первой части: Бобровский отмечает «недоразвитость» сонатной формы и склонен считать первую часть вступительным разделом цикла. Поскольку в ней преобладает материал «элегической» главной партии, то и характер всей части он определяет как «грустный, элегический», несмотря на обилие отмеченной им же «сильно действующей» эксцентрики. Закономерно возникает и общий семантический вывод: «в этой грустной музыке слышится предчувствие бед» [там же, с. 81].

Между тем вся совокупность знаков требует понять, что содержание первой части не в *предчувствиях*, а в *последствиях бед*. Сами «беды» будут широко представлены в следующих частях, но даже не зная об этом, можно заподозрить, что первая часть вовсе не начало, а *продолжение* какой-то истории. Ту же ретроспективную драматургию Шостакович позже использует в упомянутой Прелюдии и фуге ми минор, ор. 87, где прелюдия также пред-

ставляет собой *постфактум* катастрофических событий фуги.

Отметим главное: первая часть утверждает *минус-приём как смыслообразующий принцип текста*, на его основе генерирует знаки-значения и строго их упорядочивает. Сам текст с первых же тактов задаёт слушателю алгоритмы понимания, то есть выполняет *обучающую* функцию.

### **Вторая часть (Allegro non troppo, Fis-dur, скерцо, рондо)**

Характеризуя скерцо, Бобровский отмечает в нём яркий контраст к остальным частям, «решительность, смелость и напористость» темы рефрена, которая, по его мнению, определяет характер всей части. Отмечается также и своеобразное строение рефрена (Ц. 28), представляющее собой «как бы проекцию трёхголосной фуги в плоскость одной мелодической линии». Этот полифонический приём, по мнению автора, придаёт рефрену стремительность. Первый эпизод (Ц. 37–41) с «кувыркающейся» гротескной темой мог бы, по слову исследователя, в театральной музыке служить образом полишинеля. Тема второго эпизода (Ц. 45–48) – это «просто-душно-наивный» танец. Таким образом, скерцо, по Бобровскому, аналогично «интермедии гротескного склада, с остроумной клоунадой, уносящей слушателя далеко в сторону от основной идеи Трио – идеи Смерти» [с. 84–86].

Вполне вероятно, что первые слушатели, знакомясь с Трио в исполнении самого автора, «считывали» в основном этот слой информации и воспринимали скерцо как яркую, виртуозную и вполне безобидную пьесу. Но вот что важно: интерпретации Шостаковича-исполнителя и его партнёров (1945, 1947 гг.) очевидным образом *противоречат указаниям Шостаковича-композитора*: в теме реф-

<sup>3</sup> Кода построена на нисходящей градации («Принёс – и ослабел, и лёг ... и умер» в «Анчаре» Пушкина).



рена игнорируются *marcatissimo*, *pesante*, а в теме «полишинеля» короткие и чрезвычайно экспрессивные «вилочки». В результате скерцо звучит облегчённо, очень стремительно и «без подробностей». *NB*: в поле зрения Бобровского, как и в первой части, оказывается *только тематический уровень текста*, точнее, эмоциональные знаки тем, причём в весьма ретушированном виде. Но внимания заслуживают и *тематические структуры*, и *формы* скерцо (рондо) и рефрена («проекция фуги»).

Вначале рассмотрим тему рефрена и обратим внимание на её своеобразный генезис: она целиком *сконструирована* из мотивных «деталей», бесвязно мелькавших в болезненной эксцентрике первой части, чуть «обточенных» и хорошо подогнанных друг к другу (сравним примеры № 5 и № 6).

С точки зрения сюжета произошло обратное: в сознании умирающего по какой-то причине возник именно этот «на-

пористый» образ, распавшийся на пугающие мотивы-фантомы. Что же пугающего в «остроумной клоунаде» и почему она не «осталась в стороне» от первой части, а, напротив, сопряглась там с идеей смерти? На этот вопрос мы и будем искать ответ.

Вначале скорректируем *семантику темы рефрена*. Её «решительность, смелость и напористость» в условиях предписанной Шостаковичем *подчёркнутой тяжеловесности* превращаются, скорее, в наглость, грубость и тупость. Впрочем, механический характер её сборки указывает на то, что подобные характеристики к ней едва ли применимы – она «бесчеловечна». В её состав входят «деловой» кварт-квинтовый зачин, энергичное вдалбливание трёх повторяющихся звуков, примитивные, но «блестящие» арпеджио мажорного трезвучия и вращательная фигура группетто в качестве «маховика» этой тематической конструкции. Правда, трёхзвучную

фигуру следует рассматривать как *initio*, то есть как «человеческий фактор» (этот смысл задан в первой части), хотя знаки здесь явно противоречат друг другу.

«Бездушный» характер темы вкупе с конструктивистским приёмом её сборки-разборки отсылают нас к очень популярной в 1920–1930-е годы «производственной музыке», или «музыке машин», изображающей работающие механизмы. Но Шостакович изобразительной «плакатности» предпочитает «непритязательную символику», то есть создаёт *идею машины*. Чтобы понять, что это за «машина» и какова её функция в цикле

Пример 5. Д. Шостакович. Трио № 2, ч. 2, скерцо, т. рефрена



Пример 6. Д. Шостакович. Трио № 2, ч. 1, середина побочной партии

Трио, рассмотрим форму рефрена – «проекцию трёхголосной фуги в плоскость одной мелодической линии».

Бобровский совершенно прав, говоря о том, что полифонический принцип вносит в рефрен «элемент движения, стремительности», ибо блестящая, шумная, механическая тема рефрена имеет ещё одно примечательное свойство – она *абсолютно статична*. Из восьми её тактов шесть скандируют тонику, тонику и ничего, кроме тоники, и лишь последние два грубо модулируют в тональность ответа. Имитация в тональности доминанты вновь воспроизводит всю конструкцию, то есть продолжает декларировать «устой» и вдалбливать чьи-то «инициалы», то же происходит и в третий раз, но «маховик» группетто явно набирает обороты, потому что блестящие тирады арпеджио извергаются уже целыми каскадами. Возникает эффект движения в статике, обладающий мощным энергетическим потенциалом. *NB*: имитационная тема-ответная структура рефрена – это *знак фуги* (аллюзия), который автоматически запускает представление о «фуге вообще», которое Платон назвал бы «идеей фуги» и её сущностью, а мы – структурно-семантическим инвариантом. Относительно «норм» фуги становится особенно ощутимой и семантически значимой «система отказов» от них. Фуга (любая) предполагает самостоятельность и равноправие голосов, а также наличие противосложений – её идея имманентно «демократична». В «проекции фуги» Шостаковича *три* проведения темы поделены между *двумя* струнными голосами и образуют *одну* мелодическую линию (рояль занят, он «бряцает» аккордами). В результате перед нами фуга, выхолощен-

ная и редуцированная до одной мелодической «извилины», с упразднённым равноправием голосов, аннулированными противосложениями и во главе с «бесчеловечной», но имеющей личные «инициалы» темой – «вождём», если воспользоваться старинной терминологией. Извратив «идею» фуги, Шостакович создал её противоположность. «*Тоталитарная машина*» рефрена обеспечивает своё воспроизводство в автоматическом режиме – с этой функцией прекрасно справляется форма *рондо* с её традиционной семантикой *круговращения*.

Теперь рассмотрим драматургию скерцо. Тема первого эпизода, по Бобровскому, гротескная, «разорванная» и «беспреданно меняющая тональную настройку», пожалуй, могла бы изображать «кувырки полишинеля», если бы не короткие крещендирующие «вилочки», сглаженные в исполнениях с участием автора, но чёрным по белому выписанные в тексте. Крещендо, которые требует композитор, действительно противоестественны и трудноисполнимы: весь опыт воспитанного на классике слуха учит длинную ноту в лиге играть громче, а нисходящую короткую тише и легче, а не наоборот. Но именно эти «аномальные» крещендо создают эффект свиста летающих снарядов, беспреданно меняющих ориентировку. В исполнении Г. Кремера и М. Майского (запись 1998 г.) крещендо удачно усилены чуть заметным глоссандированием.

Во втором проведении рефрена «милитарная» тема эпизода контрапунктически встроена в «тоталитарную фугу», в ре-

Пример 7.

Д. Шостакович. Трио № 2, скерцо, т. первого эпизода





зультате чего образуется «военно-политический» тематический комплекс, крайне агрессивный по звучанию. «Простоудушно-наивный», по Бобровскому, танец второго эпизода органично представляет от лица «оболваненного народа». Закономерно, что в заключительном варианте рефрена «проекция фуги» отбрасывает даже иллюзию многоголосия – все три проведения «вождя» откровенно узурпированы роялем, «королём инструментов» (струнные «поддакивают» аккордами *pizzicato*). Аналогично первой части, скерцо завершается фигурой *initio* – в данном случае провозглашением «вечно живого вождя», ибо *три ровные четверти* его *initio* не подлежат ритмическому обращению (то есть «смерти») в принципе.

**Выводы по скерцо.** Безусловно, скерцо Шостаковича остроумно, и остроумие – это норма жанра. Конечно, оно гротескно, и гротеск, некогда возникший как минус-приём «доброй шутки», сам давно уже стал жанровым каноном скерцо и общим местом в семантике сонатно-симфонического цикла. Напиши Шостакович ещё одно «зловещее» и мрачное скерцо, он стал бы нестерпимо банален, и потому «от шуток с *этой* подоплёкой» он отказался, но не отказался ни от гротеска, ни от «зловещности», лишь изменил «подоплёку». И потому невозможно согласиться с Бобровским в том, что скерцо уносит слушателя «далеко в сторону от основной идеи Трио – идеи Смерти». По совокупности знаков оно символизирует «злую машину», несущую смерть. Именно образ «насилия» трансформировался в агонии «жертвы». Тема скерцо распалась на «бессмысленные» фрагменты, но два узловых её элемента («инициалы» + «маховик») сохранились как целое и обнажили смысловое ядро темы как «размах личности» вождя-наильника (см. Пример 6,

эл.2+3). Вне мотивной связи с первой частью скерцо, конечно, может восприниматься как «клоунада» и выпадать из сюжета Трио как интермедия, но подобное понимание противоречит тексту.

*NB: танцевальность и мажорность* в скерцо окончательно дискредитированы; знак *initio* оторвался от исходного значения «начала» темы и действует в значении «инициалов», то есть как *знак действующих лиц* Трио; явно семантизируется фигура группетто.

### Третья часть

#### (Largo, b-moll, пассакалия)

Largo, очевидно, единственная часть Трио, не вызывающая принципиальных разночтений ни у исполнителей, ни у исследователей. Могут слегка различаться смысловые оттенки, но в целом знаки, используемые здесь, абсолютно конвенциональны и эмоционально открыты. Это траурная пассакалия, во многих отношениях близкая «Плачу над умершим младенцем» (вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии» Д. Шостаковича). Традиционное *basso ostinato* представлено аккордовой темой рояля. Восемь аккордов *forte*, «грозных, как “Memento mori” (В. Бобровский), «мрачных и властных, как приговор» (А. Должанский) (цит. по: [2]) – это своеобразный мемориальный комплекс («Стена Плача», «место стенаний»). Пять повторов той же темы *piano* становятся фоном для скорбной темы струнных. Как замечает Бобровский, «застылая» тема рояля и экспрессивная тема струнных претворяют типичный для Баха принцип единовременного контраста [там же]. Интересно, что сам автор играет аккорды довольно подвижно, так, что они звучат гармонически монолитно. М. Аргерих, напротив, играет подчёркнуто медленно, так, что каждый аккорд «истлевает» у нас на глазах.

Тема плача струнных (канонический дуэт) по типу экспрессии соотносима со «страстными» темами Баха, на что указывает и тональность *b*-moll, тональность «положения во гроб». В основе темы лежит та же, что и в скерцо, фигура группетто (*circulatio*), которая в «страстном» контексте пассакалии возвращает себе традиционную барочную символику «чаши страданий» взамен скерцозной семантики «маховика». Как и прежде, общими мотивами Шостакович констатирует причинно-следственную и сюжетную связь между скерцо и пассакалией, «насилником» и «жертвами». Но в отличие от первой части, где образ жертвы имеет личностный характер (*initio*+интонации «клинических состояний»), в пассакалии в образе жертвы предстаёт уже «народ-страстотерпец» (*initio*+«чаша страданий»). Отметим последние такты *Largo* – восхождение по терциям к флажолетам, то есть «переход в мир иной». Этот ход обретёт весьма специфическую семантику в финале (пример 8).

Пример 8.

Д. Шостакович. Трио № 2, ч. 3, *Largo* (окончание)



*NB*: фигура *circulatio*, отмеченная и Бобровским как общая для всех частей, в знаковой системе Трио работает аналогично многозначному слову: меняются контекстные смыслы, но сохраняется общая семантика «круговращения». И наоборот, идея *circulatio* – движения в сюжете («возвращений», «превращений», «извращений», «коловращений») – представлена множеством знаков (инверсиями, повторами, имитациями, формой рондо и т. д.).

### Финал

#### (*Allegretto*, *E*-dur, сонатная форма)

В отличие от частных, общий смысл финала легко схватывается на слух – это

грандиозные «*danse macabre*» с многовековой культурной традицией, в том числе музыкальной. Однако аллегорическая идея получает здесь «реалистическое», если не «натуралистическое», воплощение: смерть (вернее, «умерщвление») представлена как бы в режиме реального времени. *NB*: пассакалия не закончилась, а повисла в тональной неопределённости. Её «переход в мир иной» сопряжён с прямым (*attacca*) переходом в финал – пульсирующие между ними такты равнозначны обратному отсчёту перед включением кинокамер, фиксирующих, «как это было».

В предыдущих частях, как мы помним, «насилник» и «жертвы» существовали порознь, и связь между ними устанавливалась лишь по общим мотивам. В финале они сходятся лицом к лицу и образуют нерасторжимое единство. Этот сюжетный поворот объясняет парное, двухтемное строение главной и побочной партии в экспозиции и гипертрофированную реминисценциями разработку, где «действующие

лица» вступают во «взаимодействие».

Впрочем, оно начинается уже в экспозиции и завер-

шается лишь в репризе: весь финал представляет собой гигантскую разработку. *NB*: профессиональные методы работы с тематическим материалом здесь прямо значат профессиональные методы работы с «человеческим материалом».

Рассмотрим пару тем главной партии. Первая и основная (Ц. 64) звучит у скрипки *piano pizzicato*. Эта танцевальная тема-призрак, как и тема скерцо, сконструирована из знакомых элементов-фантомов первой части с некоторыми контекстными изменениями: в ней отсутствует фигура *initio*, а фигура *circulatio* дана в обращении. Таким образом, «пантомима смерти»



состоит из глумливо опрокинутой «чаши», эксцентричных скачков мотива-оборотня («конец» № 1), делового кварто-квинтового хода и, собственно, «конца» № 2, откомандированного в первую часть, чтобы «прикончить» славянскую тему имярека. Танцевальные движения «смерти» механически повторяются под остигательный аккомпанемент и скованы органным пунктом. Будучи *alter ego* скерцо, «тема смерти» тоже статична: в десяти тактах из двенадцати она переминается с тоники на альтерированный VII<sub>7</sub> и лишь в последних двух грубо модулирует в тональность ответа, которого здесь нет. У этой модуляции иная логика и семантика: «конец» в известном смысле всегда груб, нелеп и внезапен. Поскольку знак *initio* в «теме смерти» отсутствует, все действия, производимые ею в финале, не имеют «ничего личного» (пример 9).

В репризном проведении (форма главной партии трёхчастная) «тема смерти» утрачивает призрачность *pizzicato* и облекается в «плоть» *arco*. Появляется в ней и знакомое по скерцо «средство выразительности» – аномально крещендирующие «вилочки». Вторая тема (Ц. 66) – исступлённый еврейский танец. На нём изначально лежит «печать смерти» – тот же принцип повторности и остигательности, та же фигура опрокинутой «чаши», умноженная безостановочными повторами, фигура *initio* в низшей точке мелодического рисунка.

Аналогично организована и оппозиция тем побочной партии, однако образ смерти здесь более конкретный и специ-

фический (Ц. 71), а второй еврейский танец имеет несколько иной «личностный» характер. Побочная «тема смерти» отбрасывает «танцевальность» и приступает к делу. Шостакович здесь использует семантический вариант «физиологической» темы первой части: фигура «боли и страдания» благодаря фигуре *circulatio* свивается в хроматическую петлю и принимает отчётливый образ удавки – удушья. Эффект усилен атмосферой, которую создаёт «аккомпанемент» рояля: какой-то невидимый насос (остинато 5/8) нагнетает воздух странного состава (нонаккорд из экзотической смеси уменьшённого и мажорного трезвучий). *NB*: именно этот «ядовитый» наонаккорд ввёл в мир иной скорбную тему пассакалии. Контрапункт «удавки» с «насосом» создаёт новый знак «насилия»: это уже не «призрак смерти» и «зло во плоти» – это механическое «орудие уничтожения» (пример 11).

Второй еврейский танец (Ц. 72) обречён, как и первый, но он отчаянно «сопротивляется»: мотив плача пассакалии

Пример 9.

Д. Шостакович Трио № 2, финал, 1 т. главной партии



Пример 10.

Д. Шостакович Трио № 2, финал, 2 т. главной партии



Пример 11.

Д. Шостакович Трио № 2, финал, 1 т. побочной партии



(*initio*+«чаша») дан в энергичном пунктирном ритме. На этой еврейской теме начинается апробация описанного выше «устройства» (мотивные элементы «удушья» и «насоса» эпизодически включаются в еврейскую тему).

В чаду, или, скорее, в аду разработки (с Ц. 75) отчётливо просматриваются *четыре фазы* (Бобровский трактует форму финала иначе). В *первой фазе* ведущая роль принадлежит танцевальной «теме смерти», глухо рокочущей в басах рояля. Почти вся её конструкция остаётся неизменной, кроме заключительного «блока»: он демонтирован и легко замещается мотивными «насадками» – «удавкой» или «насосом», по необходимости (комбинация обеих тем «насилия»). Объектом «обработки» является *вторая* еврейская тема, в результате чего она фрагментируется, возникают разнообразные тематические мутации и «химеры» (в еврейскую тему проникает «ядовитый» нонаккорд, на хроматической «петле» повисает конец еврейской темы и пр.). Всё это происходит почти одновременно, и слух не в состоянии различать детали, но атмосферу ужаса («трагическую экзальтированность», по Бобровскому) он воспринимает безошибочно.

Во *второй фазе* (Ц. 82) методы разработки меняются. На этот раз «тема смерти» полностью демонтирована, оставлен лишь один «работающий блок» – безостановочно вращающаяся начальная фигура *circulatio* (всё в тех же басах рояля). Этот «механизм» контрапунктически взаимодействует с *первой* еврейской темой (*appassionato, fortissimo* у виолончели). Но возникает техническая проблема: еврейская тема решительно не совпадает с «орудием смерти» по метрическим пара-

метрам (2/4 еврейского танца не помещаются в 3/8 «танца смерти»). Тем не менее, с усеченным началом, обрубленным концом и непомерно растянутой серединой, еврейская тема всё же успешно «перерабатывается» означенным механизмом... Наверное, слух не сразу распознает знак *прокрустова ложа*, но он не сможет отделяться от жуткого скрежета двух разнонаправленных и не совпадающих по фазе вращений – «пилы-циркулярки» и «чаши страданий».

*Третья фаза* (Ц. 84) завершает процесс, начатый в первой. «Сопrotивляющийся» еврейский танец звучит, по слову Бобровского, «яростно, с какой-то отчаянной удалью», и это верно, ибо это танец со «смертельным концом» (буквально, с заключительным мотивным «блоком» темы смерти, который прежде в разработке не использовался). Именно этот момент В. Бобровский считает наивысшей кульминационной точкой финала и *окончанием разработки*, с чем согласиться нельзя: разработка не завершилась, ибо *смерть не завершила свою работу*. «Тема удушья» (*fff* у струнных, Ц. 86)<sup>4</sup> равномерно перемежается с еврейским танцем, нонаккордовый «насос» работает бесперебойно (только замещает танцевальный аккомпанемент) и на полную мощность (октавами фортиссимо). Это длится довольно долго, затем нонаккорд отключается, и еврейский танец мало-помалу останавливается.

Наступает *заключительная фаза* разработки (Ц. 91). Совершенно очевидно, что заявленный в экспозиции список «жертв» исчерпан, и должна быть исчерпана разработка. Но, как мы помним, «жертвы» существовали и вне финала. До сих пор «народ-страстотерпец» был представлен еврейскими темами, но не меньшие муки

<sup>4</sup> Здесь, с Ц. 86, по Бобровскому, начинается «зеркальная реприза» [2, с. 93]. В результате такого размежевания одна часть побочной партии оказывается в разработке, а другая в репризе, и, шире – одна половина «сцен насилия» остаётся в разработке, другая перемещается в репризу.



претерпели и славянские народы, в том числе и имярек первой части. В этой связи и возникает двойная реминисценция, – по слову Бобровского, «большой, не предусмотренный сонатной формой промежуточный эпизод» [2, с. 93]. Он действительно не предусмотрен сонатной формой, а продиктован исключительно сюжетной логикой Трио. Звучит каденция рояля – Шостакович вводит мемориальную тему пассакалии в виде быстрых арпеджио, и восемь аккордов, которые медленно тлели и застывали в *Largo*, теперь пылают огненными языками. В этой «топке» горит славянская тема вступления. Темп лихорадочный, струнные *фортиссимо под сурдину* – «немая» гримаса крика с «преувеличенной жестикულიацией», в терминах Суслина.

В. Бобровский об этой реминисценции пишет: «Такое полнозвучное проведение темы, ранее звучавшей тихо и отдалённо, должно, казалось бы, создать впечатление её динамизации, но этого не происходит, и данный эпизод воспринимается скорее как воспоминание о далёком прошлом»<sup>5</sup> [там же, с. 94]. Это очевидная семантическая ошибка. В жёсткой «документалистике» Трио нет места «воспоминаниям», «предчувствиям» и «ожиданиям». Славянская тема вступления, которую в начале Трио мы застали «уже безжизненной», в данный момент «ещё жива»: Шостакович делает недвусмысленную перестановку в контрапункте, и виолончель без флажолетов звучит *естественным голосом и естественно ниже скрипки*. Здесь и сейчас она «горит заживо», как прежде иными методами «утилизировались» еврейские темы<sup>6</sup>. *NB*: вместе с этой реминисценцией в семантическом пространстве Трио возникает важнейший *фактор*

*сюжетного времени* – временная ось, делящая события на «до» и «после». ...Вслед «сожжённой» славянской теме тянутся такты пульсирующих квинт, оставляя за кадром её «агонию» (первую часть Трио).

В короткой репризе-коде (Ц. 99) дана только главная и, безусловно, вечная партия «насилник-жертва». Последний выход еврейского танца вдвое сокращён и крайне «эмоционален». Его обступает «тема смерти», и с ней происходит ряд метаморфоз. Напомним: в экспозиции романтический «призрак» материализовался сначала во «плоть», затем в «орудие» и в «разобранном» виде изобретательно действовал в разработке. В репризе происходит обратное: всё ещё механически рокоча в басах рояля, «тема смерти» предстаёт в полной комплектной сборке, уплотнённая в дуодециму, с «утробными» глиссандо флажолетов и под костяное *col legno* струнных. К концу репризы она ощутимо истощается (в октаву, в квинту), фрагментируется и дематериализуется, оставляя вместо себя «мемориальные» аккорды *Largo*. Над ними никто не стелает, лишь свистят мёртвые флажолеты. «Свидетельство о смерти» народа – реминисценция пассакалии с тотально уничтоженной «темой плача» – выписано с экономией средств (*mf*) и времени: (*Adagio*). На «светлой памяти» ми-мажорной тонике, внезапно озарившей коду, Шостакович мог бы поставить точку – здесь завершается конкретная страница «летописи». Но в сиянии ми мажора у струнных вдруг обольстительно и маняще звучат начальные мотивы «смерти», ибо она *никогда* не закончит свою работу.

В. Бобровский интерпретирует коду иначе. По его мысли, реминисценция пас-

<sup>5</sup> Аргументацию см. там же.

<sup>6</sup> Сложно построенный Шостаковичем знак в интерпретации Бобровского «считан» не полностью, равно как и во вступлении к Трио, поэтому семантика реминисценции («воспоминание»), как и семантика вступления («ожидание»), возникает вне контекста.

сакалии «своей цельностью и значительностью противостоит образам распада и умирания и словно преграждает путь образам уничтожения и смерти» [там же, с. 95]. Увы, нет: два мотива смерти легко преодолевают эту преграду – более того, они берут на себя важнейшую функцию реплик под занавес. Сам же Бобровский предлагает слова, которые «примерно соответствуют (их) смыслу» – прощально-предостерегающее напутствие Ю. Фучика «люди, я люблю вас, будьте бдительны» [там же]. Но вот в чём ирония: эти слова «в устах смерти» приобретают буквальный – «плотоядный» – смысл и точно соответствуют интонации финальных реплик. В новом романтическом образе смерть ожидает новых жертв...

Выводы по циклу. Фактор сюжетного времени позволяет установить причинно-следственные связи событий и их хронологический порядок, то есть «фабулу». Первопричиной бедствий, безусловно, является «тоталитарная машина» *скерцо*, от неё проистекают трагические события *финала*, где последней жертвой пала славянская тема. Отсюда её «агония» в *первой части* и всенародная трагедия *пассакалии*. Очевидно, что фабула как последовательность *событий* лишена постепенно накапливающейся драматургии, зато ею в высшей степени обладает сюжет – последовательность *изложения* событий. Начав Трио с обнаружения «тела жертвы», затем дав общие приметы «убийцы», констатировав массовый характер зла, шаг за шагом устанавливая связи между «жертвами» и «насильником» по «косвенным уликам» (общим мотивам) и, наконец, «документально» изобличив последнего в преступлениях, Шостакович создаёт вполне узнаваемый, а именно *детективный* сюжет с характерной для него интригой. Но в «детективе» Шостаковича отсут-

ствует «сыщик» – незаурядная личность, обладающая железной логикой. Им является сам автор, действующий вне сюжета, что обеспечивает материалу максимальную объективность: методично собранные «факты», «улики», «свидетельства» смонтированы им в одну «документальную ленту». «Полный метр» Трио составлен из четырёх «короткометражек»: «Агония», «**Das Dritte Reich**», «Холокост» и «**Bernichtungslager / Лагерь смерти**».

*NB:* в тексте Трио очевидны подмеченные Суслиным признаки «занимательного читыва» и «журналистики», хотя он написан на *непонятном* языке. Очевиден и симфонический замысел «летописи», воплощённый скромными средствами камерного ансамбля. И, наконец, очевидно, что текст Трио – это «ещё один» текст о войне, но он уникален, ибо уникален *авторский способ означивания*. «Непритязательная и общедоступная символика» обеспечивает тексту высокую степень «читабельности» и «переводимости».

\*\*\*

Относительно разночтений в исследовательских интерпретациях (В. Бобровского и нашей) следует сказать, что они многочисленны, существенны и носят системный характер. Их причина видится не в неопределённости и многозначности знаков Шостаковича, а в принципиально различных *методах анализа*. Работа Бобровского написана в шестидесятые годы прошлого века, когда советская семиотика только начинала своё становление. Классический для прошлого века жанр «образного и стилистического анализа» [там же, с. 3] базировался на *интонационно-тематическом уровне текста* и его эмоциональном восприятии. Рассматривались и прочие структурные элементы и, отчасти, их взаимосвязи – рассматривались, но не *интерпретировались*, ибо *ничего*



не значили для исследователя. В подобном методе анализа «элемент берётся вне структуры и функции, знак – вне фона» [5 с. 130], вследствие чего часть информации неизбежно теряется и искажается. Семантический (смысловой) анализ обязан руководствоваться «презумпцией осмысленности всех имеющихся в тексте упорядоченностей» [там же, с. 135], то есть сам текст рассматривать как систему знаков, подлежащих интерпретации: именно это позволяет говорить о содержании музыки как об объективно существующем феномене, а не интуициях воспринимающего.

Нужно сказать, что сегодня проблема «знака вне фона» не только не решена – она приобрела причудливую форму «знака вне текста». Можно составлять «интонационные словари» эпох, изучать семантику музыкальных тем и входящих в них

«лексем», фактурных формул, тональностей etc., держась на почтительном расстоянии от текста – целостного художественного послания. Но только читая тексты по их законам *последовательности, связности и законченности*, можно отчётливо осознать, что именно в них семантизируется и функционирует как знак, с какими референтами знаки соотносятся, по каким принципам согласуются и образуют системы. К сожалению, современные исследователи, в отличие от В. Бобровского, Л. Мазеля и других советских музыковедов, крайне редко работают с произведением. Мы убеждены, что семантический анализ текстов способен преодолеть парадокс современной музыкальной семиотики, которая утверждает, что музыкальное содержание *есть*, но о том, что оно есть в конкретном тексте, говорить избегает.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М.Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 341 с.
2. Бобровский В.П. Камерные инструментальные ансамбли Д. Шостаковича. М.: Советский композитор, 1961. 258 с.
3. Бразговская Е.Е. Семиотика. Языки и коды культуры. М.: Юрайт, 2019. 184 с.
4. Карпычев М.Г. Теоретические проблемы содержания музыки. Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория, 1997. 68 с.
5. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 366 с.
6. Суслин В. Письма Г. Уствольской // Галина Уствольская. URL: [ustvolskaya.org](http://ustvolskaya.org) (дата обращения: 17.02.2024).
7. Холопова В.Н. Теория музыкального содержания как наука // Проблемы музыкальной науки. 2007. № 1. С. 15–24

*Об авторах:*

**Исаева Елена Геннадьевна**, преподаватель, Казахский национальный университет искусств (010000, Астана, Казахстан), ORCID: 0009-0008-8865-3626, mother3145225@mail.ru

**Узбеков Ильяс Вячеславович**, студент, Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского (125009, Москва, Россия), ORCID: 0009-0002-4721-8149, ilyasuzb@mail.ru

 REFERENCES 

1. Aranovskiy M.G. *Muzykal'nyy tekst. Struktura i svoystva* [Musical Text. Structure and Properties]. Moscow: Kompozitor, 1998. 341 p.
2. Bobrovskiy V.V. *Kamernye instrumental'nye ansambli D. Shostakovicha* [Chamber Instrumental Ensembles of D. Schostakovitch]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1961. 258 p.
3. Brazgovskaya E.E. *Semiotika. Yazyki i kody kul'tury* [Semiotics. Languages and Codes of Culture]. Moscow: Yurayt, 2019. 184 p.
4. Karpychev M.G. *Teoreticheskie problemy sodержaniya muzyki* [Theoretical Problems of Music Content]. Novosibirsk: Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya, 1997. 68 p.
5. Lotman Yu.M. *Struktura khudozhestvennogo teksta* [The Structure of Artistic Text]. Moscow: Iskusstvo, 1970. 366 p.
6. Suslin V. Pis'ma G. Ustvol'skoy [Letters from G. Ustvol'skaya]. *Galina Ustvol'skaya* [Galina Ustvol'skaya]. URL: [ustvol'skaya.org](http://ustvol'skaya.org) (17.02.2024).
7. Kholopova V.N. Teoriya muzykal'nogo sodержaniya kak nauka [Theory of Musical Content as a Science]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2007. No. 1, pp. 15–24.

*About the authors:*

**Yelena G. Isaeva**, Lecturer, Kazakh National University of Arts (010000, Astana, Kazakhstan), **ORCID: 0009-0008-8865-3626**, [mother3145225@mail.ru](mailto:mother3145225@mail.ru)

**Ilyas V. Uzbekov**, Student, Moscow State P.I. Tchaikovsky Conservatory (125009, Moscow, Russia), **ORCID: 0009-0002-4721-8149**, [ilyasuzb@mail.ru](mailto:ilyasuzb@mail.ru)

