

УДК 781.033

DOI: 10.31723/2524–0447–2019–28–1–293–307

Лилия Михайловна Шевченко

ORCID: 0000–0001–8602–9573

кандидат педагогических наук,

доцент кафедры специального фортепиано

Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

lilia.my.forte@gmail.com

ФОРТЕПИАННО-КЛАВИРНАЯ СИМВОЛИКА КАК ОБЫЧАЙ И ТРАДИЦИЯ ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ (НА ПРИМЕРЕ КОНЦЕПЦИИ ВТОРОГО ТРИО Д. ШОСТАКОВИЧА И «КВАРТЕТА НА КОНЕЦ ВРЕМЕНИ» О. МЕССИАНА)

Цель работы — выделение смыслового наполнения клавирно-фортепианного участия в барочном ансамбле трио-сонаты и других разновидностях в ракурсе преемственности этого ансамблевого искусства для музыкантов кануна и собственно XX века — с опорой на материал столь эпохально значимых сочинений как Второе фортепианное трио Д. Шостаковича и «Квартет на конец времени» О. Мессиана. Избранные для сравнения и анализа сочинения объединены хронологически и социально-психологически: оба созданы в период Второй мировой войны, в условиях неопределенности, политических репрессий и исхода судьбы Отечества как для Шостаковича, так и для О. Мессиана. **Методологическая основа** работы — культурологические проекции интонационного видения музыки у Б. Асафьева как лингвизированного музыкознания и понимания музыки в контексте представлений о языково-речевой системе вербальной коммуникации, как это воспринято в Украине в наследии восприимчивых школ И. Ляшенко, И. Котляревского — в работах А. Козаренко, Е. Марковой и др. Базу исследовательского подхода составляют историко-аналитический и стилево-компаративный методы культурологической направленности на традицию и обычай в искусстве. **Научная новизна** работы — теоретическая самостоятельность парадигматической трактовки смысловой символики барочной церковной трио-сонаты в семантической совокупности ансамблевого инструментализма Нового времени и Новейшей истории на уровне XX века. **Выводы.** Жанр трио-сонаты определен в значимости «трио-принципа» (по А. Епишину), рожденного христианской символикой трехголосия-троестрочия старинной церковной полифонии, который определил сакральную значимость ансамблей. Трио-сонатой оставались ансамбли из четырех, а то и пяти музыкантов — «Квартет на конец времени» О. Мессиана вписывается в необарочную тенденцию XX века в виде «трио-сонаты для четырех

исполнителей». Клавирное (чембальное–клавесинное, органное, впоследствии фортепианное) исполнение баса соответствовало церковной традиции трактовки его как опоры звучания. Сакральный смысл фортепианной партии в трио-составе XIX–XX веков соответствовал обычаю староцерковной музыки, который на волне православного возрождения XIX столетия обрел символику музыкального мемориала-поминовения выдающихся представителей искусства, как это имело место во Втором фортепианном трио Д. Шостаковича. А поминальный смысл «Квартета на конец времени» О. Мессиаена отмечен в завершение классической традиции музыки и бытия, состоявшегося в годы Второй мировой войны.

Ключевые слова: фортепианно-клавирная символика выражения, обычай в музыке, художественная традиция, жанр в музыке, музыкальный символ.

Shevchenko Lilia, PhD in Pedagogic Sciences, Associate Professor at the Department of Special Piano of The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Piano-clavier symbolism as custom and tradition of the european culture (on example of the concepts to D. Shostakovich's second piano trio of and O. Messiaen's «Quartet for the End of Time»)

*The purpose given work is a separation of the semantic filling clavier-piano participations in baroque ensemble of trio-sonatas and the other variety in view of continuity of this ensemble art for musician of the eve and strictly XX century — with handhold on material so epochal significant compositions as the D. Shostakovich's Second piano trio of and O. Messiaen's «Quartet for the End of Time». Elected composition are united chronological and social-mentally: both are created at period of the Second world war, in condition of the uncertainties of the move to political repression and upshot of the fate Fatherland both for Shostakovich, and for O. Messiaen. **The methodological** base of the work — an culturology projections of intonation visions of the music beside B. Asafiev as linguistic orientation in musicology and understanding the music in context of the beliefs about tongue-speech system to verbal communications, as this is perceived in Ukraine in legacy of godfathers to schools I. Ljashenko, I. Kotljarevskiy — in work by A. Kozarenko, E. Markova and others. The historical-analytical, style-comparative methods to culturological directivities on tradition and custom in art form the base of the exploratory approach. **Scientific novelty** of the work — theoretical independence of the paradigmatic interpretation of the semantic symbology to baroque church trio-sonatas in semantic complex of ensemble instrumental art in New time and the most Latest history at a rate of XX century. **Conclusions.** The genre of trio-sonatas was defined in value «trio-principle» (on A. Epishin), given birth by christian symbology of three voices-three line in old-time church polyphony, which has defined sacramental value of the ensembles. The trio-sonata remained the ensembles from four, but that and five musicians, — «Quartette on the end of the time» O. Messiaen is*

inserted in neobaroque trend of the XX century in the manner of «trio-sonatas for four performers». Clavier (for cembalo-clavichord, organ, subsequently piano) performance bass corresponded to the church tradition of the interpretation his as full of authentic sounding. Sacramental sense piano parties in trio-composition XIX–XX centuries corresponded to custom of the old-church music, which on wave of the Orthodox rebirth XIX centuries has found the symbology music of memorial-commemoration about prominent representatives art, as this existed in Second piano trio of D. Shostakovich. But commemoration sense «Quartette on the end of the time» O. Messiaen noted in termination of the classical tradition of the music and being, taken place at years of the Second World War.

Keywords: piano-clavier symbolism of the expression, custom in music, artistic tradition, genre in music, music symbol.

Шевченко Лілія Михайлівна, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри спеціального фортепіано Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

Фортепіанно-клавирна символіка як звичай і традиція європейської культури (на прикладі концепції Другого тріо Д. Шостаковича і «Квартету на кінець часу» О. Мессіана)

Мета роботи — виділення значеннєвого наповнення клавирно-фортепіанної участі в барочному ансамблі тріо-сонати й інших різновидів у ракурсі спадкоємності цього ансамблевого мистецтва для музикантів передодня й саме ХХ століття з опорою на матеріал таких епохально-значимих творів як Друге фортепіанне тріо Д. Шостаковича та «Квартет на кінець часу» О. Мессіана. Вибрані твори об'єднані хронологічно й психологічно: обидва створені в період Другої світової війни, в умовах невизначеності, політичних репресій і долі Батьківщини як для Шостаковича, так і для О. Мессіана. **Методологічна основа** роботи — культурологічні проєкції інтонаційного бачення музики в Б. Асаф'єва як лінгвізованого музикознавства й розуміння музики в контексті уявлень про мовно-мовленнєву систему вербальної комунікації, як це сприйнято в Україні у спадщині вихованців шкіл І. Ляшенка, І. Котляревського — у роботах О. Козаренка, О. Маркової та ін. Дослідницьку базу підходу становлять історико-аналітичний та стильово-компаративний методи в їх культурологічній спрямованості на традицію й звичай у мистецтві. **Наукова новизна** роботи — теоретична самостійність парадигматичного трактування значеннєвої символіки барочної церковної тріо-сонати в семантичній сукупності ансамблевого інструменталізму Нового часу й Новітньої історії на рівні ХХ століття. **Висновки.** Жанр тріо-сонати визначився у сенсі «тріо-принципу» (за А. Єпишиним), що був породжений християнською символікою триголосья-трирядковості старовинної церковної поліфонії, що визначило сакральну значимість ансамблів. Тріо-сонатою залишилися ансамблі із чотирьох, а то й п'яти музикантів — «Квартет на кінець часу» О. Мессіана вписується в неobarочну тен-

денцію ХХ століття у вигляді «тріо-сонати для чотирьох виконавців». Клавірне (чембально-клавесинне, органне, згодом фортепіанне) виконання баса відповідало його трактуванню у церковній традиції як опори звучання. Сакральний зміст фортепіанної партії в тріо-складі ХІХ–ХХ століть відповідав звичаю староцерковної музики, що на хвилі православно-відродження ХІХ сторіччя знайшов символіку музичного меморіалу-поминальності видатних представників мистецтва, як це мало місце в Другому фортепіанному тріо Д. Шостаковича. А поминальний зміст «Квартету на кінець часу» О. Мессіана відзначений у завершенні класичної традиції музики й буття, що відбулося в роки Другої світової війни.

Ключові слова: фортепіанно-клавірна символіка вираження, звичай у музиці, художня традиція, жанр у музиці, музичний символ.

Актуальність заявленної теми обоснована виключительною востребованністю на сьогоднішній день ансамблевої музики і, в особенности, барочних ансамблей, в числі которых трио-сонати займають достойне місце. Значимість барочної ансамблевої різновидности определилась в ХХ веке, когда инструментальные трио обрели в традициях русской музыки мемориально-поминальный смысл (фортепианное Трио П. И. Чайковского памяти Н. Рубинштейна, Трио С. Рахманинова памяти Чайковского и т. д.), а иные составы, осознаваемые как необарочные (см. «Квартет на конец времени» О. Мессіана), по своему выразительному существу обращены к церковной трио-сонате (которая, как известно, по составу участников часто была «квартетом», а то и «квинтетом» [4]). Названные модификации ансамблевых составов непосредственно связаны с ролью клавира-фортепиано, что решает смысл жанровых обозначений от эпохи барокко до современности.

Анализ жанровых преобразований трио-сонаты, как центральной в системе ансамблевых построений барокко, за последнее десятилетие стал востребованным, определив содержание книги А. Епишина [4], диссертаций Л. Зимы и Т. Полянской, магистерской В. Редьки [5; 9; 10] и др. Ясно, что исследование соответствующего ансамблевого качества в наследии великих музыкантов уровня П. Чайковского, С. Рахманинова, Д. Шостаковича, О. Мессіана и др. осуществлено в монографиях, посвященных уже названным и другим знаменитым музыкантам мира. Однако аспект клавирно-фортепианной «режиссуры» соответствующих ансамблей, идущих от количественно-переменного состава участников барочной сонаты к классике мемориальных композиций разной направленности в музыке ХХ столетия не прослеживался в ее семантически-парадигматическом призвании.

Цель работы — выделение смыслового наполнения клавирно-фортепианного участия в барочном ансамбле трио-сонаты и других разновидностях в ракурсе преемственности этого ансамблевого искусства для музыкантов кануна и собственно XX века — с опорой на материал столь эпохально значимых сочинений как Второе фортепианное трио Д. Шостаковича и «Квартет на конец времени» О. Мессиана. Избранные для сравнения и анализа сочинения объединены хронологически и социально-психологически: оба созданы в период Второй мировой войны, в условиях неопределенности, политических репрессий и исхода судьбы Отечества как для Шостаковича, находившегося в охваченной огнем нашествия стране, так и для О. Мессиана, сочинившего указанный ансамбль в лагере для военнопленных.

Методологическая основа работы — культурологические проекции интонационного видения музыки у Б. Асафьева [2] как *лингвизированного* музыкознания и понимания музыки в контексте представлений о языково-речевой системе вербальной коммуникации, как это воспринято в Украине в наследии наследников школ И. Ляшенко, И. Котляревского — в работах А. Козаренко, Е. Марковой, др. Базу исследовательского подхода составляют историко-аналитический и стилево-компаративный методы культурологической направленности на традицию и обычай в искусстве.

Научная новизна работы — теоретическая самостоятельность *парадигматической* трактовки смысловой символики барочной церковной трио-сонаты в семантической совокупности ансамблевого инструментализма Нового времени и Новейшей истории на уровне XX века.

Ансамблевый статус европейской академической музыки имеет единый и единственный исток: от трио-сонаты (две скрипки плюс бас, в том числе клавир) до украинских «троистих музык», которые все, так или иначе, питались кантово-дискантовой вокальной ансамблевой сакральностью. И именно этот богатый семантический запас концепции трио позволяет гибко адаптировать его смысловую конкретику к актуальному полю значений, составляющих предпочтения в музыке на сегодняшний день.

Напоминаем, что сам термин *соната* указывает на «озвучивание» (итал. Sonata от sonare — звучать [11, с. 193]) арии как высокой песни с риторикой, определяя тем самым духовно-церковные стимулы развития и *разветвления* этого жанрового качества [1]. Отсюда вытекает

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 в сфере как сольной, так и ансамблевой творческо-исполнительской деятельности, причем с историческим опережением второй. «Бытие» названного жанра в различные исторические периоды, специфика проявлений его модификаций традиционно предоставляет 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. Горюхиной, В. Холоповой и др.).

Соната в ансамблево-инструментальном качестве представляет ведущий принцип «озвучивания» для профессионалов *высокого*, значит, церковного пения, которое со времен готики определилось в *трехголосии-троестроичии* как соответствующего христианской символике Троицы. Таковы дискант Парижской православной школы XII–XIII, гордившейся своей преемственностью по отношению к Византии, английский (бриттско-английский, если быть ближе к исторической правде этнического облика Британии) *гимель* этого же времени, ранний итальянский *мадригал*, русское *троестроичие*, ставшее известным по московским записям XV–XVI ст., но заимствованное из Новгорода, бытовавшее там в более ранние века, грузинское церковное трехголосие и т. д.

Соответственно исторически первичной в европейском инструментальном обходе стала *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 обеих ипостасях в качестве репрезентанта церковно-духовного искусства¹. Показательно, что сохранные линии трио-сонаты после 1750 года, в параллель к квар-

тетам, 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 [7, с. 269]) голосами, и с вокально *высокими* вставками в инструментализм (от церковного «симфония» как «гармония властей», то есть Небесного и земного) [11, 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 религиозных ценностей надконфессионального смысла. И в этом *секуляризованном-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 виде 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» [9, с. 10].

Учитывая исторически драматический путь инструментальной музыки и сонаты в ней, 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» [9, 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 табюлатурах... затем и в Италии. Часто встречается двойное название — *canzona dasonar* или *canzone per sonare* (например, у Н. Вичентино, А. Банкьери и др.)» [11, 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 [12]).

В этих размежеваниях центральным признаком становится отношение к танцевальности, которое в католической и протестантской традициях осознавались во внецерковном признаке, тогда как в *галлицизме* французской церкви (просуществовавшей до 1792 г., формально до казни Людовика XVI, по существу до 1789 г., то есть начала революции [3, с. 398–399]) сохранялась сакральность танцевального искусства особого рода от ранневизантийской (доиконоборческой) эпохи, что и стало основой классического европейского балета.

Термин «соната» долго был весьма далек от типологической определенности обозначения музыки. Его можно было встретить 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 многое 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 «смещение» стилей-жанров-видов, что на определенных ступенях восприятия давало повод увидеть в этом «безвкусицу» (см. предвосхищение «китч-эффекта» в искусстве XX–XXI вв.).

Множественность толкований сонаты в эту эпоху также зиждется на духовно-богослужебной затребованности жанра. Напоминаем, что сонатой в XVI–XVII вв. часто именовали «инструментальные части церковной службы» [11, с. 193], а среди них — «Соната-литургия Деве Марии» («Sonata sopra Sancta Maria»), «Месса-благодарение» (1631) К. Монтеверди. Последняя создана маэстро в Венеции после окончания 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 *выросшие на ее основе ансамблевые формы*. Такого рода религиозно-творческая практика была определена, 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-фигурованным построениям.

Церковный смысл трио-сонаты поддерживался практикой исполнения ее отнюдь не трио-составом: стремление укрупнить бас, как представляющий церковно-каноническую линию пения². 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 соответствующим «цифровым» аккордовым наполнением.

В результате участвовали 4, а то и 5 музыкантов в представлении такой *трио-сонаты* (см. у А. Епишина [4, с. 17]), название которой сохраняло *троичную* символику, сопричастную таинствам христи-

анской церкви, тогда как реализация-материализация в количестве участников не фиксировалась в названии. Ясно, что победа материалистического-рационалистического принципа в мышлении должна была изменить положение в обозначениях жанра. И это состоялось, после 1750-х годов — «новое поколение», «поколение молодых» («партия королевы» в Париже, к которой обращался Х. Глюк), «поколение штюрмеров» и т. д. не могли терпеть такое пренебрежение к «материи исполнения».

Вот обобщение, сделанное одним из крупнейших разработчиков проблемы трио-сонаты как «трио-принципа», которому А. Епишин уделяет специальное внимание как показательному для западно-европейского инструментализма XVII–XVIII веков: «В сочетании с *b.c.* [*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» [4, 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 четырех», нумерологически апеллировавших к знаку рации 2, 2 x 2, то есть 4, что со времен евангелистов выдвинулось в качестве обозначения рации-Логоса, дифференцирующе-разделяющего Слова [10, с. 27].

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

В отечественном музыкознании указанная жанровая разновидность сонаты пока находится в стадии изучения, хотя труды выше-названных 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 [14].

Вышедшая в 2006 году монография А. Епишина «Магия музыки барокко: итальянская трио-соната» [4] составила значительную веху в становлении литературы о трио-инструментализме. 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 этого жанра, а также перспективы его развития как одного из источников предклассицистской, классицистско-классической и пост-классической 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 считается трио-соната в ее базовых разновидностях, в том числе и церковной. А в качестве важнейших жанровых истоков трио-сонаты А. Епишин справедливо выделяет, в первую очередь, вокальные жанры XVI века — ораторию, кантату, отмечая при этом особого рода связь 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» [4, с. 31–32].

Наблюдения над историческими трансформациями «трио-принципа» и трио-сонаты с выходом на концепцию музыки мессы знаменательны в подходе к существенности религиозной символики *троичности*, которая присутствует 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 собствен-

но музыкальными, мадригальными или шансонными номерами, что вносило в нее риторически-художественное достоинства в противоположность перволитургийной значимости псалмодии (см. у П. Вагнера: [15, с.12–16]).

«Трио-принцип», оплодотворивший трио-сонату, обусловил, как видим, и последующую *секуляризацию-театрализацию* этого рода искусства, идя в параллель с *симфонизацией-театрализацией* мессы, что стало специальной темой разработок А. Робертсона и Н. Моховой. Этот принцип заменил религиозную троичность, представив, вместо трио-сонаты, всепроникающую *сонатность* с ее трехфазной направленностью в соотношении экспозиционного — развивающего — репризного.

В концепции Т. Адорно обобщается «жизненная диалектика» мира как *двухфазная диалектика* [13], аналог которой, по наблюдениям Е. Марковой, образует двухфазная 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* [6, с. 120–142]. И произведения Д. Шостаковича, в том числе его Военные симфонии (в разработке типологии «военных симфоний» у Б. Ярустовского) оказываются замечательной иллюстрацией *двухфазности Т. Адорно*.

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 всеобъемлющая симфония «Турангалила».

Состав указанного квартета Мессиана, содержащего как бы «трио-сонату плюс кларнет» (скрипка, кларнет, виолончель, фортепиано), призван «подвести черту» под классическим жанром рационалистического образа мира, «переводя в вечность» (в квартете 8 частей как знак Вечности) музыкального обихода «диссонансно-неровно» выписанный состав, напоминающий «барочные вторжения в класси-

ку» типа Квартета KV 370 F-dur В. Моцарта для гобоя и струнных, в исполнительской практике преобразованный в Концерт для гобоя и фортепиано.

У Шостаковича выражена тяга к жанру квартета, в свое время «заменившему» 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.

Подлинной загадкой для описывающих музыку сочинений является финал, очевидно, сделанный в движении по типу еврейского фрейлехса. Соответственно возникает вопрос, однажды сформулированный исследователями: почему русский композитор написал Трио памяти русского друга, используя еврейскую тему, и строит на этом материале всю заключительную часть цикла?

Увлеченность Соллертинского еврейским позитивом в искусстве Европы, судя по всему, сыграла свою роль при введении этой национальной эмблематики в музыку финала: еврейская нота пристрастий И. Соллертинского в восприятии Шостаковича как бы ввела его в круг принудительного мученичества евреев во Второй мировой. И такого рода подход к смыслу-значению произведения Шостаковича совпадает с духовно-религиозными ассоциациями старинной сонатности-сюитности, для которой танцевальность, в соответствии с религиозным интеллектуализмом *камерной* музыки, совершенно не исключала духовно-литургийного ассоциирования.

Выводы. Жанр трио-сонаты определился в значимости «трио-принципа» (по А. Епишину), рожденного христианской символикой трехголосия-троестрочия старинной церковной полифонии, который определил сакральную значимость ансамблей. Соответственно трио-сонатой оставались ансамбли из четырех, а то и пяти музыкантов, то есть по количеству участников «квартеты» и даже «квинтеты». «Квартет на конец времени» О. Мессиана вписывается в необарочную тенденцию XX века в виде «трио-сонаты для четырех исполнителей». Клавирное (чембальное-клавесинное, органное, впоследствии фортепианное) исполнение баса соответствовало церковной традиции трактовки его как опоры звучания, идущей от искусства басения первохристианского исона.

Сакральный смысл фортепианной партии в трио-составе XIX–XX веков соответствовал обычаю староцерковной музыки, который в России, на волне православного возрождения XIX столетия, обрел символику музыкального мемориала-поминовения выдающихся представителей искусства, как это имело место во Втором фортепианном трио Д. Шостаковича. А *поминальный* смысл «Квартета на конец времени» О. Мессиаана отмечен в завершение классической традиции музыки и бытия, состоявшегося в годы Второй мировой войны.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Sonata da chiesa — sonata da camera, «соната церковная — соната камерная», последнее переводят как «светская», хотя это не соответствует смыслу слова в термине.

²Сравнимо с «тенором» в дискантовом пении, положенным в основу церковного пения во всем западноевропейском сакральном ареале — причина того в политике римских пап, охотно соглашавшихся с предложениями галликан в музыкальном об устройстве службы [8, с. 187].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ария. *Музыкальная энциклопедия*: в 6 томах. Т. 1. М., 1973. С. 204–207.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Книги первая и вторая. М.: Музыка, 1974.
3. Галликанизм. *Христианство: энциклопедический словарь*: в трех томах. Т. 1. Москва, 1993. С. 398–399.
4. Епишин А. Магия музыки барокко: итальянская трио-соната. СПб.: Композитор. Санкт-Петербург, 2006. 148 с.
5. Зима Л. Жанр фортепианного квинтета как историко-стилевой феномен: типологический аспект: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03/ОНМА им.А. В. Неждановой. Одесса, 2014. 187 с.
6. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства. Киев: Музична Україна, 1990. 182 с.
7. Муравська О. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII–XX ст.: монографія. Одеса: Астропринт, 2017. 564 с.
8. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. Москва: Советская энциклопедия, 1990. 672 с.
9. Полянская Т. Трио-соната как жанровый феномен VII–XVIII ст.: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03/ОНМА им. А. В. Неждановой. Одесса, 2016. 163 с.
10. Редька В. Жанр трио — генезис и эволюция (на примере Трио № 2 Д. Шостаковича): магистерская работа / ОНМА им. А. В. Неждановой. Одесса, 2019. 63 с.

11. Соната. *Музыкальная энциклопедия*: в 6 томах. Т. 5: СИМОН–ХЕЙ-ЛЕР. М.: Сов.энциклопедия, 1981. С. 193–200.
12. Сюита. *Organum Notr-Dam*. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/органум>
13. Adorno T. Einleitung in die Musiksoziologie. Frankfurt a.M., 1975. 269 S.
14. Pajot D. K. 067 Church Sonata. URL: // <http://www.mozartforum.com/Lore/article.php?id=005>.
15. Wagner P. Geschichte der Messe. T. 1 — bis 1600. Lpz., 1913. 697 S.

REFERENCES

1. Aria (1973) Musical encyclopedia in 6 volumes. Moscow, Sov.encyklopedija. Vol.1. P. 204–207 [in Russian].
2. Asafiev, B. (1974) Music form as process. Books first and second. Moscow, Muzyka [in Russian].
3. Gallicanism. (1993) The Christianity. The Encyclopedic dictionary in three volumes. Red.S. AVERINCEV. Vol. 1. Moscow [in Russian].
4. Jepishin, A. (2006) Magic to music of baroque: Italian trio-sonata. S.-Peterburg, Kompozytor [in Russian].
5. Zima, L. (2014) The genre of piano quintet as history-style phenomenon: aspect of typicalness. Candidate's thesis. Odessa [in Ukrainian].
6. Markova, E. (1990). Intonation type of music art. Kyiv, Muzychna Ukrajinna [in Ukrainian].
7. Muravskaja, O. (2017) East-Christian paradigm of the european culture and music XVIII–XX century: monograph. Odesa, Astroprint [in Ukraine].
8. The Music encyclopedic dictionary (1990). Editor-in-chief Ju. Keldysh. Vol. 1. Moscow, Sov.encyklopedija [in Russian].
9. Poljanskajja, T. (2016) Trio-sonata as genre phenomenon XVII–XVIII ст. Candidate's thesis. Odessa [in Ukrainian].
10. Redka, V. (2019) The genre of trio — genesis and evolution (on example примере Second piano trio of D. Shostakovich). Magister's thesis. Odessa [in Ukraine].
11. Sonata (1981). Musical encyclopedia in 6 volumes. Vol. 1. Moscow, Sov.encyklopedija. V. 5. P. 193–200 [in Russian].
12. Suita. *Organum Notr-Dam*. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/органум> [in Russian].
13. Adorno T. (1975) Einleitung in die Musiksoziologie. Frankfurt a.M. [in Germany].
14. Pajot D. K. (2018) 067 Church Sonata. URL: // <http://www.mozartforum.com/Lore/article.php?id=005>. [in English].
15. Wagner P. (1913) Geschichte der Messe, Tl.1 — bis 1600. Lpz. [in Germany].

Стаття надійшла до редакції 5.12.2018