

## ФОРТЕПИАННОЕ ТРИО № 1 А. ГРЕЧАНИНОВА: ИСТОРИЧЕСКИЙ И СОДЕРЖАТЕЛЬНЫЙ КОНТЕКСТЫ

**И**мена и судьбы многих деятелей русской музыкальной культуры прошлого оказались в силу ряда исторических причин вне главной магистральной, вне главного русла отечественного музыкального искусства. Время, однако, вносит свои коррективы: утраченное и забытое, казалось бы, надолго и прочно, вновь возрождается, вызывает живой интерес. Сейчас к россиянам постепенно «возвращается» музыка эмигранта А. Т. Гречанинова (1864–1956), которая на протяжении многих лет либо встречалась враждебно, либо вовсе игнорировалась.

Творческое наследие Гречанинова и многие вопросы, с ним связанные, практически не изучены. После смерти композитора согласно его воле обширный архив сочинений был перевезен из Нью-Йорка в Москву и передан в фонды Государственного центрального музея музыкальной культуры им. М. И. Глинки (ф. 22). Многие материалы рассредоточены по другим хранилищам (РГА-ЛИ, ЦДТМ, музей МХАТ). Музыковедческих исследований его творчества сравнительно немного, а работ, посвященных отдельным сочинениям, – единицы. Дореволюционная литература представлена рецензиями и заметками. Редкие упоминания о жизни и творчестве композитора содержатся в мемуарах и письмах.

В отечественном музыкознании о творчестве Гречанинова есть статья Ю. В. Келдыша в «Музыкальной энциклопедии» [5], несколько страниц в книге «Русская музыка XIX и начала XX века» Б. В. Асафьева [2], нотно-биб-

лиографический справочник «А. Т. Гречанинов», а также глава в 10-томной «Истории русской музыки» М. П. Рахмановой. Относительно недавно появился внушительный труд на шестистах страницах Ю. И. Паисова «Александр Гречанинов. Жизнь и творчество» [6] и небольшая монография О. М. Томпаковой «Певец русской темы. Александр Тихонович Гречанинов» [8].

Исследователи отмечают, что наиболее значительными в идейном и художественном отношении являются не инструментальные, а вокальные и хоровые сочинения Гречанинова. Так, в монографии О. Томпаковой Фортепианное трио № 1 представлено лишь в перечне сочинений композитора. Ю. Паисов рассматривает трио в контексте других камерно-инструментальных сочинений и акцентирует внимание на квартетах Гречанинова [6, с. 533]. Работа Т. Гайдамович посвящена становлению и развитию жанра фортепианного трио в русской музыкальной культуре XVIII–XX вв. Трио Гречанинова трактуется как отражение и выражение духа революции: «Ощущением романтики борьбы, верой в торжество светлого начала пронизана музыка трио Гречанинова» [3, с. 219].

Обозначая методологическую позицию, приведем высказывание М. Г. Арановского: «...внешний слой сведений и сделанных с их помощью заключений помогает многое понять в особенностях того или иного текста. Духовная среда, давление Культуры – то, без чего не может осуществляться интерпретация текста. <...> Ничто не может так много рассказать нам о тексте, как материалы, связанные с его созданием» [1, с. 52].

В настоящей статье мы особое внимание уделяем контексту возникновения Фортепианного трио.

Фортепианное трио № 1 было написано Гречаниновым в 1906 г. В этот период композитор переживает своего рода акме – ему 42 года. «Я не принадлежу к тем счастливым, жизненный путь которых усеян розами, – вспоминал Гречанинов, – каждый миг моей артистической карьеры стоил мне невероятных усилий и был связан с преодолением всевозможных преград, с борьбой за утверждение себя как художника» [4, с. 218]. На наш взгляд, в рассматриваемом сочинении (особенно в последней его части) выражена эта воля к жизни – системой музыкального языка кодируется волевой порыв, путь преодоления и последующего творческого самоутверждения.

Сочинение Гречанинова появляется в переломный момент. Смена эпох таит в себе сосуществование, а порой и столкновение полярных художественных течений. Так было и в начале XX в. Здесь проявились различные мировоззренческие и эстетические позиции композиторов. Некоторые из них продолжили духовно и творчески линию романтизма XIX в. Другие оказались более восприимчивыми к новым веяниям – импрессионизму, экспрессионизму, неоклассицизму, модернизму. В жанре трио эти течения своеобразно преломлялись. Как отмечает Т. Гайдамович, они не были однородными по своей сути [3, с. 186]. Так, неоклассицизм понимался и как возвращение к строгим принципам венской классической школы (А. Ф. Гедике), и как возрождение глубинных истоков народного искусства (рассматриваемый нами А. Т. Гречанинов). Стремление к экспрессии в одном случае оказывалось связанным с усилением выразительных элементов, присущих романтизму (А. С. Аренский), в другом – с несколько возвышенной экзальтацией, свойственной декадансу (снова А. Т. Гречанинов). Модернистская манера письма не исключала в одном сочинении черт

романтизма и даже классицизма (Г. Л. Катуар). Атональный принцип появился в камерно-ансамблевой музыке в первые десятилетия XX в. не только под влиянием «новой венской школы», но и благодаря Н. А. Рославцу, автору оригинальной теории «синтетических аккордов», которая воплощается в его первом трио.

Несмотря на все внутреннее богатство и тематическое разнообразие трио рубежа веков, у них есть одна общая черта – композиторы избирают минорные тональности: трио Н. А. Римского-Корсакова – с-moll, П. И. Чайковского – a-moll, С. В. Рахманинова и А. С. Аренского – d-moll, Г. Л. Катуара – f-moll, А. Ф. Гедике – g-moll, А. Т. Гречанинова – c-moll. Во всех трио слышится блоковская тоска: *Идут века, шумит война, / Встает мятеж, горят деревни, / А ты все та же, моя страна, / В красе заплаканной и древней. – / Доколе матери тужить? / Доколе коршуну кружить?*

Эти произведения объединяет еще одна свойственная им черта, выражающаяся в обращении к различным вокальным жанрам. С. В. Рахманинов в третьей части «Элегического трио» цитирует «Со святыми упокой» из канонической православной литургии. А. Т. Гречанинов и С. И. Танеев, как будто сговорившись, используют мотив средневекового хора «Dies ire» – Гречанинов в финале, Танеев же – во второй части трио (тема с вариациями).

Композиторы по-разному откликнулись на трагические события начала XX в. Танеев реагирует как художник аполлонического типа – его натуре присуща «почти эллинская гармония миропонимания», тогда как Гречанинов скорее художник дионисийского типа – он сразу погружается в гущу событий, ощущая весь трагизм и неотвратимость происходящего. В 1905 г. Гречанинов, как и многие другие музыканты, занимает активную гражданскую позицию. Он «захвачен революцией, проникнут ее духом, служит ей как музыкант и общественный деятель» [8, с. 58]. В это вре-

мя московские музыканты демонстративно уходят из консерваторий в знак протеста против игнорирования студенческих волнений.

Гречанинов тоже отказывается от профессуры, которую ему предлагало Московское филармоническое училище. Вот как он реагирует на Кровавое воскресенье: «Период нашей злосчастной японской войны всколыхнул дремавшее до того политическое сознание в массах. Смелей начали раздаваться голоса против произвола и бездарности, неумного управления государством. <...> Когда в Москве стало известно о кровавой расправе с рабочими перед Зимним дворцом 9 января 1905 года <...> моему волнению и возмущению не было границ. <...> Я решил идти собирать деньги в пользу семей погибших рабочих» [Там же, с. 58–59].

Гречанинов с другом составляет текст декларации, требующей свободы совести, слова и т. п., в которой они называют себя бесправными жертвами ненормальных общественно-правовых условий и призывают вступить на путь реформ. Спустя некоторое время он становится председателем музыкальной комиссии Народного дома. Активно участвует во многих общественно-политических и просветительских организациях, читает лекции, выступает на концертах для бедняков. После того, как в 1906 г. в Москве открывается первая Народная консерватория, он начинает заниматься преподавательской деятельностью. В это беспокойное время Гречанинов создает произведения, которые ряд исследователей относят к «первым образцам музыкально-агитационной массовой литературы». Появляются песни: «Траурный гимн» для смешанного хора а capella, «Кузнец» и «Песни борьбы» для голоса и фортепиано, «Сборщик на колокол», ор. 35 на стихи В. Брюсова, где он грозно призывает на борьбу с теми, «кто на троне, кто в короне» [Там же, с. 63].

Теперь обратимся к произведениям Гречанинова, которые были написаны в 1906 г., т. е. в год создания трио. Сочинений не так много. Очевидно, параллельно шел процесс создания и других сочинений, но мы назовем лишь законченные в этом году. Все они – для голоса и фортепиано:

1. «На нивы желтые» (А. Толстой);  
2. «Сначала я страдал жестоко» (Г. Гейне);  
3. «Молчание» (Ж. Роденбах);  
4. «Петушок», 20 русских народных песен для детей.

Кроме того, остались рукописные эскизы к опере по мотивам повести А. Пушкина «Станционный смотритель».

Среди этих сочинений только одно можно назвать «светлым» – это детский цикл. С 1905 г. Гречанинов занимался с мальчиком Сережей из семьи Аксаковых. Осмелимся предположить, что общение с ребенком в той или иной степени повлияло на композитора и вдохновило на создание цикла для детей. Тексты же остальных произведений очень мрачные. «Душа моя полна разлукою с тобой и горьких сожалений» (Толстой); «Сначала я страдал жестоко и думал – не вынести никак; И все-таки вынес. Меня ты не спрашивай – как» (Гейне). В тексте Роденбаха переплетаются образы ночи, молчания, смерти, тоски... Повесть Пушкина о несчастной судьбе чиновников низшего класса, от которых ничего не зависит, с которыми никто не считается, даже родные дети.

Гнетущее настроение Александра Тихоновича, на наш взгляд, было вызвано не только событиями отечественной истории. Факты говорят о том, что в этот год он переживал личную драму. В доме Аксаковых произошло знакомство композитора с актрисой Марией Срединой, «оказавшееся впоследствии роковым», как признается сам Гречанинов [3, с. 98]. Сочинения 1906 г. говорят о «жестокости» страдания, «которое не вынести никак». Итак, мы подчеркнем влияние на создание Фортепианного трио трех событий, следующих одно за другим: поражение России в войне с Японией (1904), русская революция (1905), личная драма (1906).

Несмотря на то что музыка «на 9/10 погружена в глубины бессознательного» и там «следует искать ответы на вопросы, касающиеся того, что в ней происходит» [1, с. 53], в соответствии с традицией мы очертили исторический контекст. Теперь раскроем особенности драматургии и стилистики цикла.

Первая часть – сонатное *allegro*, и это говорит о том, что в плане формы Гречанинов не стремится к новаторству. Композитор художественно выражается в рамках традиций, не расшатывая их. Темы в первой части строятся по принципу прорастания, и материал не отличается радикальной контрастностью, характер музыки часто изменяется. Так, шеститактовое построение главной темы сменяет ее развитие, которое можно расценить как «ответ» – после мощного подъема и всплеска вдруг наступает разрядка, некоторое успокоение. Смена настроения подчеркнута автором и за счет динамических градаций. Гречанинов требует от исполнителей за два такта перейти от *p* к *ff*, продержавшись следующих два такта на *ff* и возвратившись снова к *p*. На наш взгляд, в этом проявляется стремление к экзальтации, к несколько большей, по сравнению с романтической, экспрессии.

Первая часть Трио стилистически однородна, что в немалой степени обусловлено «пропитанностью» музыкальной ткани интонациями главной темы. В связующей партии типичное для романтизма состояние «томления духа» передается посредством мотивной работы со вторым элементом темы – «плачущими» секундами в пунктирном ритме. Создается впечатление, что за пределы этого интервала вырваться невозможно. Переключки скрипки и виолончели образуют замкнутый круг, из которого появляется тема побочной партии, однако побочная тема своим удивительным лиризмом снимает напряжение.

В разработке также нет радикальных контрастов – драматизм этого раздела формы достигается модуляционными сдвигами, уплотнением фактуры, сближением тем главной и побочной партии.

Интересно, что здесь Гречанинов подчеркивает их родство: интонации переплетаются, создавая единый образ, единое настроение. Побочная партия звучит *tutti* на *ff* и воспринимается, скорее, как кульминация главной, нежели обособленная тема. Разработка заканчивается на гребне динамической волны – кажется, что напряжение достигло своего максимума, поэтому проведение главной темы в репризе начинается на *ff* с кульминации-вершины источника.

Для репризы характерна и динамизация, которая отражается в структурном уплотнении материала (так, главная партия в экспозиции – 68 тактов, в репризе – 20 тактов). Побочная партия более драматизирована по сравнению с ее изложением в экспозиции. Тема звучит не у скрипки на прозрачном аккордовом фоне, а у виолончели на фоне энергичного фортепианного сопровождения в пунктирном ритме. В этом разделе формы она не подготовлена связующим материалом, а вплетается в музыкальную ткань как естественное продолжение главной темы, как ее развитие.

Своеобразным послесловием первой части является кода – она становится апофеозом развития главной партии, которая на протяжении части «играла» различными гранями образа и, наконец, стала подобна всеразрушающему смерчу. Вторая динамическая волна приводит к мощнейшей кульминации (ц. 28) – чувства выплескиваются за границы, определенные разумом. Ю. Паисов усматривает в музыке отголоски скрябинских сонат: «Наглядно конкретизирует это сходство заглавная – активнейшая интонация восходящей кварты, неоднократно, настойчиво повторяемая во всех партиях ансамбля подобно заклинанию» [6, с. 536]. Аналогичное начало, например, можно встретить в Третьей сонате А. Скрябина. Ритмика первой части взвинченная – пунктир, расцвеченный синкопами. Все это сочетается с резкими контрастами в динамике, широкими интервалами в мелодии, частыми кульминационными всплесками.

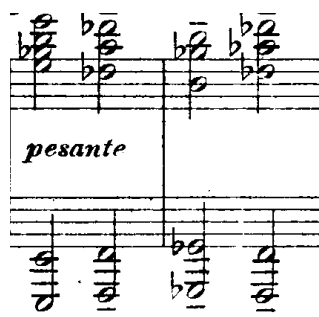
Вторая часть (*Lento assai*), написанная в трехчастной форме, является эмоциональным противовесом «бури и натиску», воплощенным в первой части цикла. Основная тема *Lento*, интонационно родственная теме побочной партии *Allegro passionato*, прекрасна в своей мягкой лирической напевности. По красоте мелодики, выразительности она сопоставима с лучшими достижениями вокальной лирики Гречанинова, его романсами, раскрывающими душевные состояния в тесном единении с поэзией природы<sup>1</sup>.

Содержание *Lento* не однозначно. О бурных коллизиях напоминают несколько экзальтированные настроения *Piu mosso ed agitato*, где снова ощущается «призыв к действию». В репризе основная тема проводится на фоне интонаций среднего раздела и главной темы *Allegro passionato*, словно напоминая о том, что мечта прекрасна, но без борьбы недостижима. Главным принципом развития в этом разделе является фактурное варьирование.

Финал трехчастного цикла – *Allegro vivace* – близок активной целеустремленности *Allegro passionato*. В основе темы лежит григорианский хорал «*Dies ire*». Суровая мелодия, широкая по дыханию, характерные фактурные приемы напоминают о прелюдии Рахманинова *cis-moll*, op. 3. В финале главная и побочная темы еще больше сближаются – интонации главной становятся фоном для побочной. У скрипки звучит лирическая, интонационно близкая ариям Добрыни Никитича из одноименной оперы тема побочной партии, которую сопровождает мелодическое остинато начального мотива главной партии. Таким образом, разработочные процессы начинаются уже в рамках экспозиции. Постепенно характер побочной темы меняется. Уже во втором проведении она звучит *tutti*, расширяется и диапазон звучания – скрипка теперь «поет» на октаву выше, остинатный аккомпанемент сменяется гармоническими фигурациями в фортепианной партии. В третий же раз композитор предоставляет

право пианисту на сольное высказывание – тема звучит в хоральном изложении по-богатырски широко и благородно, теперь в ней ярко проявляется жизнеутверждающее начало (пример 1).

Пример 1  
*Allegro Vivace* (тема побочной партии)



На противопоставлении и борьбе двух антагонистических по мелодическому строю и психологической сути образов и основана яркая драматургия финала. В разработке (*Poco meno mosso, fis-moll*) тема хорала у фортепиано обретает более мягкие эмоциональные очертания и звучит в характере *lamento*.

В коде (*Poco meno mosso, C-dur*) возникает попытка воплотить средствами музыки философскую идею противоборства двух начал – света и мрака. Кому то может вспомниться откровение Зороастра с его учением о двух противоположностях бытия, об их изначальном столкновении и динамичной борьбе. Здесь главная и побочная тема начинают бороться, «перебивать» друг друга, перенимать инициативу. Побочная тема звучит у виолончели, но через два такта ее перебивает начальный мотив *Dies irae* у скрипки и побочная «отступает» – от нее в итоге остается лишь интонация нисходящей терции. В завершающих тактах сочинения Гречанинов предельно раздвигает границы динамики камерного ансамбля (*fortissimo, con totta forza*). Т. Гайдамович пишет: «Подлинным апофеозом звучит былинная тема, воспевая величие и красоту русского духа» [3, с. 222]. Трудно сказать, какими соображениями руководствовался автор, но «былинная» тема в коде ра-

The image shows a musical score for two systems. The first system consists of two staves with notes and rests, marked 'Allargando. d = 60.' and 'con tutta forza'. The second system also consists of two staves, similarly marked 'Allargando. d = 60.' and 'con tutta forza'. Below the second system, there are dynamic markings: 'p' (piano) and 'molto fff' (fortissimo), with a wedge-shaped hairpin indicating a crescendo. The score ends with a double bar line and some additional notes below the staff.

. 8850 G.

створилась, отступила. Остался лишь начальный мотив темы гнева, который в последних тактах (Allargando) проводится tutti (пример 2).

В заключение мы приведем отзыв о Фортепианном трио № 1 Гречанинова, написанный в «Русской музыкальной газете» после премьеры: «Это первое (и надеюсь, не последнее) трио талантливого композитора отразило на себе влияние как Шумана, так и “новой русской школы” но отразило не поверхностно, а в переработанном, претворенном виде» [7, с. 222]. Сказать, кого Танеев называет по аналогии с венцами «новой русской школой», достаточно сложно. Мы можем только предположить, что под «старой», «первой» русской школой подразумевается группа композиторов (М. А. Балакирев, Ц. А. Кюи, А. П. Бородин, М. П. Мусоргский, Н. А. Римский-Корсаков), сблизившихся в 60-х гг. XIX в. и некоторое время составлявших сплоченный кружок, который в музыкальной критике представляли, главным образом, Ц. А. Кюи и В. В. Стасов. Кружок (носивший также название «балакиревского») восставал против консерватив-

ной рутины и безусловного поклонения классикам, против мейерберовского эклектизма и вагнеровских теорий А. Н. Серова, против господствовавшей тогда итальянской оперы и, таким образом, вооружил против себя и консерваторские круги (А. Г. Рубинштейн, Г. А. Ларош, А. С. Фаминцын), и серовскую партию, и итальянomanов. К представителям «новой русской школы», похоже, Танеев относил Рахманинова, Аренского, Гедике, а также себя. В Фортепианном трио Танеев предпринимает попытку «освободиться от гипноза трагических образов, созданных учителем» [3, с. 227]. Как считает Асафьев, трио Танеева «таит в себе ответ на вопрос, поставленный композитором еще в молодости: “Что делать русским композиторам?”» [2, с. 282].

Художник-энциклопедист Танеев и в Фортепианном трио ставил перед собой сложнейшую задачу синтезировать традиции, которые были накоплены предшествующей музыкальной историей. И здесь, осмелимся предположить, трио его младшего товарища Гречанинова сыграло далеко не последнюю роль. Возможно, что посвяще-

ние Фортепианного трио, написанного годом позднее (1907), было своего рода напутствием любимому ученику. В целом Фортепианное трио Гречанинова является продолжением традиции рус-

ских фортепианных трио конца XIX – начала XX в. Однако отдельные стилистические приемы свидетельствуют о преодолении предшествующей традиции.

### ПРИМЕЧАНИЕ

<sup>1</sup> Можно назвать романсы на стихи А. К. Плещеева «Степью иду я унылою» и А. К. Толстого «На нивы желтые».

### ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Музыка. Мышление. Жизнь. – М., 2012. – 440 с.
2. Асафьев Б. Русская музыка XIX и начала XX века. – Л., 1970. – 345 с.
3. Гайдамович Т. Русское фортепианное трио. – М., 2005. – 264 с.
4. Гречанинов А. Моя жизнь. – Нью-Йорк, 1974. – 155 с.
5. Келдыш Ю. Музыкальная энциклопедия: В 6 т. – М., 1973.
6. Паисов Ю. Александр Гречанинов. Жизнь и творчество. – М.: Композитор, 2004. – 598 с.
7. Танеев С. Дневники: В 3 кн. 1894–1909. – М., 1982. – 333 с.
8. Томпакова О. Певец русской темы. Александр Тихонович Гречанинов. – М., 2007. – 188 с.

### REFERENCES

1. Aranovskij M. G. *Muzyka. Myshlenie. Zhizn* [Music. Thinking. Life]. Moscow, 2012. 440 p.
2. Asafev B. *Russkaya muzyka XIX i nachala XX veka* [Russian music of XIX and early XX century]. Leningrad, 1970. 345 p.
3. Gajdamovich T. *Russkoe fortepiannoe trio* [Russian piano trio]. Moscow, 2005. 264 p.
4. Grechaninov A. *Moya zhizn* [My life]. New York, 1974. 155 p.
5. Keldysh Y. U. *Muzykalnaya entsiklopediya: V 6 tomakh* [Musical encyclopedia: In 6 volumes]. Moscow, 1973.
6. Paisov Yu. *Aleksandr Grechaninov. Zhizn i tvorchestvo* [Alexander Grechaninov. Life and creativity]. Moscow, 2004. 598 p.
7. Taneev S. *Dnevniki: V 3 kn. 1894–1909* [Diaries in 3 books. 1894–1909]. Moscow, 1982. 333 p.
8. Tompakova O. *Pevets russkoj temy. Aleksandr Tikhonovich Grechaninov* [The singer of the Russian theme. Alexander Tikhonovich Grechaninov]. Moscow, 2007. 188 p.

#### Фортепианное трио № 1 А. Гречанинова: исторический и содержательный контексты

Статья посвящена камерно-инструментальному сочинению А. Т. Гречанинова – Фортепианному трио № 1, которое значимо как в русской музыке, так и в ансамблевом репертуаре, и отличается оригинальным тематизмом, изобретательной инструментовкой, интересными фактурными решениями и пр. Авторы обращают особое внимание на историко-культурный контекст возникновения Трио – представлено отношение композитора к русской революции 1905 г., а также прослеживается взаимосвязь биографи-

#### Piano trio no. 1 by A. Grechaninov: historical and meaningful contexts

The article is devoted to the chamber-instrumental composition by A. T. Grechaninov – Piano trio no. 1, which is currently significant both in Russian music and in the ensemble repertoire, and is distinguished by original theme, inventive instrumentation, interesting textural solutions, etc. The authors draw special attention to the historical and cultural context of the emergence of the Trio – shows the attitude of the composer to the Russian revolution of 1905, as well as the relationship

ческих фактов с характером музыкального материала.

В статье показаны содержательно-стилевой облик, особенности формы и драматургии Фортепианного трио, а также дается образно-тематическая и композиционная характеристика цикла. Сочинение Гречанинова, таким образом, предстает вписанным в русло композиторских поисков, шире – в стилистический контекст русской музыки начала XX в. Авторы прослеживают линию преемственности: Римский-Корсаков – Чайковский – Рахманинов – Аренский – Катуар – Гедике – Гречанинов – Танеев. Выявлено, что в композиционном плане сочинение Гречанинова новаторством не отличается. Однако некоторые признаки позволяют усмотреть в музыке тенденции экспрессионизма. Так, для крайних частей Трио характерны резкие динамические контрасты, широкие интервалы в мелодии, кульминационные всплески, «взвинченная» синкопированная ритмика. Делается вывод о том, что в Фортепианном трио Гречанинова больше традиционных черт, чем новаторских.

**Ключевые слова:** фортепианное трио, Гречанинов, интерпретация, стиль, содержание, контекст.

of biographical facts with the nature of the musical material.

The article shows the content-style look, features of the form and dramaturgy of the Piano Trio, and also gives the image-thematic and compositional characteristics of the cycle. Grechaninov's writing, thus, appears inscribed in the course of composer's searches, and broader – in the stylistic context of Russian music at the beginning of the 20th century. The authors trace the line of succession: Riismky-Korsakov – Tchaikovsky – Rachmaninov – Arensky – Katuar – Goedicke – Grechaninov – Taneyev. It is revealed that in compositional terms Grechaninov's work is no different to innovation. However, some signs make it possible to see expressionist trends in music. So, especially for the extreme parts of the Trio, there are sharp dynamic contrasts, wide intervals in the melody, climax bursts, and “wound up” syncopated rhythm. It is concluded that there are more traditional features than innovative in the Grechaninov's Piano trio.

**Keywords:** piano trio, Grechaninov, interpretation, style, content, context.

---

**Магомедова Юлия Станиславовна**, преподаватель кафедры истории, философии и искусствознания Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки  
E-mail: yulia15051988@mail.ru

**Magomedova Julia Stanislavovna**, lecturer of the History, Philosophy and Art Department at the Glinka Novosibirsk State Conservatoire  
E-mail: yulia15051988@mail.ru

**Санникова Наталья Владимировна**, кандидат искусствоведения, и. о. проректора по творческой деятельности, доцент кафедры теории музыки Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки  
E-mail: sanaro@list.ru

**Sannikova Natalia Vladimirovna**, Candidate of Art Criticism, associate professor of the Theory Music Department, acting vice-rector for creative activity at the Glinka Novosibirsk State Conservatoire  
E-mail: sanaro@list.ru

Получено 07.03.2019