

## Семантическая продуктивность иконических символов в музыкальных контекстах (И.С. Бах, Д.Д. Шостакович)

Г. Казарян  
ЕРЕВАН

Тройственная классификация пирсовских знаков не подразумевает наличие четко расчерченной грани между ее категориями – иконой, индексом и символом. Это, в свою очередь, означает, что, например, символ может быть наделен свойствами иконичности или индексальности, или даже и тем и другим.

Наглядным примером сказанному является красный мигающий знак «Power», который включается после команды «Ctrl - F3» на большинстве современных ноутбуков – команда, после которой компьютер переключается на экономный режим («low-power state») и знак «Power» начинает мигать как визуализированное сердцебиение. В указанном сравнении и заключается символическая сторона упомянутого знака, при том как его уведомительная функция составляет его индексальность, а внешнее сходство с нажатой пальцем кнопкой прибавляет иконический состав к целостности этого знака.

В данной статье мы постараемся показать, что названный закон смещенных знаковых свойств может быть применен к анализу музыкального языка или материала в общих рамках пирсовской теории знаков, которая неоднократно употреблялась в анализах музыкального языка (Nattiez 1989, Martinez 1998 и др.).

В данной статье мы будем говорить в терминах иконического символа или иконического знака с ярко-выраженным свойством символа.

Целью данной статьи является сопоставление и выявление семантического потенциала и различных характеристик иконических символов креста, оранты и арки, употребленных в музыкальных произведениях двух композиторов, принадлежащих к различным историческим эпохам.

В данном контексте, в рамках выбранных нами иконических знаков, смысл которых, в литературоведческой терминологии определяется как «символический», мы сочли уместным сравнить характеристики их применения у И.С. Баха (1685–1750) и Д.Д. Шостаковича (1906–1975), что, в свою

очередь, предполагает диахронический анализ семиозиса этих знаков, которые в музыковедческой теории принято обозначать как «музыкальные фигуры». Помимо того, мы учитываем также своеобразное влияние баховской музыкальной традиции на симфонические произведения Шостаковича (Музыкальная энциклопедия 1976: 380).

Конечно, всесторонний анализ названных знаков делает необходимым сопоставление или некое слияние конкретных семиотических и музыковедческих теорий, причем необходимо учитывать музыкальные и внемузыкальные факторы, при которых музыка анализируется как знаковая система служащая цели коммуникации.

Иконические символы – «мотивы-эмблемы» – изначально используемые в литургической музыке, происходят из области религиозного символизма, логика которого, в свою очередь, базируется на денотативном аспекте форм (архитектурных, художественных и др.), многократно используемых в литургических контекстах. Итак, с точки зрения узко денотативного определения:

\* Крест – это фигура, состоящая из двух пересекающихся линий или прямоугольников. Хотя бы одна из линий, составляющих крест, должна делиться пополам.

\* Оранта (от лат. Orans / Orante – молящийся) – фигура женщины с распростертыми и раскинутыми в стороны руками, раскрытыми наружу ладонями; один из основных типов изображения Богоматери.

\* Арка – это любая часть круга, взятая как кривая.

Отметим, что перечисленные знаки иконичны по характеру, поскольку обладают натуральным сходством с объектом<sup>1</sup>, однако этот же объект или референт, в свою очередь, является символом, поскольку воспринимается не в прямом, а в переносном значении.

Цель приложения этих фигур (в наших терминах *иконических символов*) в музыкальных контекстах, как правило, связана с их коннотативным аспектом; так, например, знак креста, выраженный в музыкальных контекстах через одноименную фигуру<sup>2</sup>, никак не лишен значения Креста, на котором был распят Иисус Христос и который впоследствии стал символом спасения и вечной жизни. Подобным же образом обычная, первичная коннотативная ассоциация оранты<sup>3</sup> – это молитвенная поза и одновременно распятое, распростертое на

<sup>1</sup> «Пирс определял иконический знак как знак, обладающий известным натуральным сходством с объектом, к которому он относится. В каком смысле он понимает “натуральное сходство” между портретом и человеком, изображенным на нем, можно догадаться; что же касается диаграмм, то он утверждал, что они являются иконическими знаками, потому что воспроизводят форму отношений, имеющих место в действительности» (Эко У. 1988: 123–124).

<sup>2</sup> Фигура креста состоит из четырех звуков различной высоты в тесном интервальном соотношении, которые на нотном стане располагаются в виде ромба, вершины которого могут образовывать крест.

<sup>3</sup> Фигура оранты представляет собой скрытое голосоведение в противоположном движении, т.е. пересеченное (зигзагообразное) мелодиче-

кресте тело Спасителя, в то время как фигура арки<sup>1</sup> представляет образ небесного свода, отсюда и его коннотативное значение устойчивости, веры и порядка («твердь»).

В музыке денотативный аспект рассматриваемых знаков выражается на графическом уровне нотации (Непосредственный объект), в то время как коннотативный аспект базируется на плане выражения / исполнения (Интерпретанта).



Классифицировав музыкальные системы, Умберто Эко прибегнул к похожей логике. То, что нами рассматривается, входит в определенный им «коннотативные системы» музыки (Эко У. 1998: 398). Хотя Эко и не вдается в детализацию относительно «коннотативных систем», результат, очевидно, отражает основы музыкологической «теории аффектов»<sup>2</sup>, согласно которому мотивные образования вызывают конкретные душевные состояния (Друскин 1982: 11). На множестве примеров из классической музыки можно доказать правоту того, что многие символы, используемые в музыкальных контекстах, изначально имеют иконический характер. Попытка сопоставления музыкальной трактовки и использования иконических символов композиторами разных периодов (XVII, XX вв.) предоставляет возможность противопоставления семантического потенциала и продуктивности этих знаков.

Приведем несколько показательных примеров.

В основе первой части баховской Мессы Си минор<sup>3</sup> (Высокая), (Kyrie Eleison – греч. Господи, помилуй) лежит мотив оранты, где тема развертывает-

ское движение от одного звука с нарастанием интервалов, где начальный звук представляется осью симметрии. Таким образом, получаются две скрытые линии, верхняя – восходящая, нижняя – нисходящая.

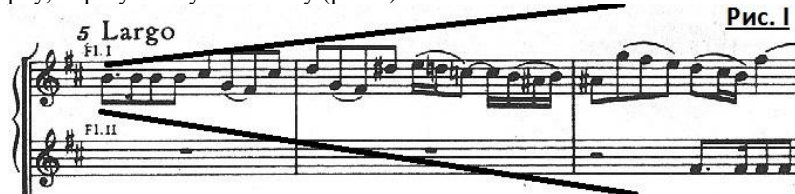
<sup>1</sup> Фигура арки представляет собой краткую музыкальную фразу, состоящую в основном из трех нот, – со скачком от основного тона тональности вверх или вниз и с возвратом на этот же тон.

<sup>2</sup> «Воззрения на музыку, распространенные в эпоху *барокко* и ведущие свое происхождение от классической риторики». Согласно теории аффектов, «эмоциональные состояния или страсти можно “рационализировать” в виде музыкальных структур». См. Аффектов теория – с. 61; Риторика и музыка – с. 733, Музыкальный словарь Гроува / Пер. с англ. М., 2001.

<sup>3</sup> К разбору данной части прилагается аудиопример по следующей ссылке: «Mass In B Minor, BWV 232, Kyrie, Kyrie Eleison – J.S. Bach». [Электрон-

ся в противоположном движении от унисона к большому интервалу. Отметим, что в данном примере оранта появляется в фуге после короткого вступления.

Часть начинается с ноты си, разводится до фа диез вниз и до ноты ми вверх, образуя малую септиму (рис. I).



Фигура натянутости горизонтально очевидна на клавиатуре. Звуковысотное повышение от нижних регистров к наивысшим регистрам на клавиатуре имеет расположение слева направо. Получается что вершина септимы – ми – располагается от ноты си на кварту вверх, а фа диез – нижний тон септимы – располагается опять же на чистую кварту вниз, т.е. влево от си. Си, основной тон тональности, служит осью симметрии для двух крайних точек – верхнего ми и нижнего фа диез. Это обстоятельство интенсифицирует и подчеркивает иконический характер фигуры.

Следующий пример, который мы бы хотели рассмотреть – начало раздела «Gloria in Excelsis Deo»<sup>1</sup> из той же мессы Баха (которая является самостоятельной частью католической мессы). Ее начальный мотив построен на фигуре



арки. Мотив арки использовался в аффекте славления; устойчивость архитектурной формы арки символизировала веру в спасение (рис. II).

Как видно из партитуры, в музыкальном тексте фигура арки широко использована. Заметим, что мотивы составляются из сцепления нескольких арок, как в прямом, так и в зеркальном виде.

ный ресурс]. Режим доступа: <http://www.youtube.com/watch?v=dp5Gz4crfRw>. Дата обращения – 12.12.2011.

<sup>1</sup> К разбору данной части прилагается аудиопример по следующей ссылке: «Bach – BWV 232 – Messe h-Moll – Gloria in Excelsis Deo». [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.youtube.com/watch?v=JBi2ULZAFIY> Дата обращения – 12.12.2011.

Второе «Кюрие»<sup>1</sup> является третьей частью мессы (рис. III). В данном контексте литургической музыки эта пьеса семантически мотивирована тем, что представляет собой крест – знак со всеми ее религиозными обозначениями – чем и предопределен склад главной темы. Графически-нотное изображение первых четырех звуков создает подобие креста (Друскин 1976: 126).



Рассматриваемые нами примеры контекстуализации музыкальных фигур свидетельствуют о том, что в музыке Баха иконические символы проявляются в теоцентрической концепции мировоззрения, в эксплицитно-религиозном контексте, где всеобщее (универсальное) – первично, а личностное – вторично. Личностное начало автора приобщается ко всеобщему через формализованные средства выражения на всех уровнях<sup>2</sup>.

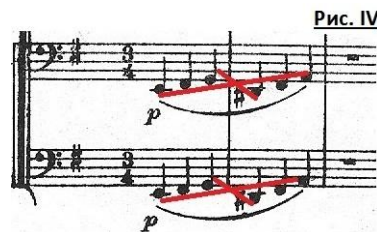
Не только в нотации конкретного музыкального текста, но и в системе нотации в целом можно найти знаки, которые включают в себя семантический заряд символа, будучи, в то же время, иконическими по образу. Эти же самые знаки наделены индексальностью в той мере, в какой их структурно-семантические свойства, вне зависимости от знания слушателя, пробуждают в нем ответное эмоциональное состояние посредством таких элементов, как ладо-тональность, движение и метро-ритмические конфигурации, которыми обусловлен характер музыкального контекста. К примеру, нотационный знак диеза визуально отождествляется с крестом и это особо подразумевается в некоторых тональностях. Благодаря структурно-семантическим аспектам, связанным с нумерологическими и тональными характеристиками этих тональностей, и в силу формального подобия графического знака «диез» с крестом, который в литургическом контексте представляется ассоциациями религиозного символа, этот графический знак был наделен символическим значением Св. Креста, обусловив таким образом использование соответствующих ладов для наращивания общей тематики. Таковыми являются *фа диез минор* с его тремя диезами и *ми минор*, в котором есть один диез. Эти тональности широко использовались в религиозной музыке Баха, при том, знак Св. Креста и нуме-

<sup>1</sup> К разбору данной части прилагается аудиопример по следующей ссылке: «Bach – BWV 232 – Messe h-Moll – Kyrie Eleison». [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.youtube.com/watch?v=RuiPUPme9Qg&feature=related>. Дата обращения – 12.12.2011.

<sup>2</sup> «Как будто Бах действительно хотел создать католическую мессу, дабы передать величественную объективность веры. Такое же впечатление производит блестящее великолепие некоторых главных хоров. В то же время другие части проникнуты субъективным душевным настроением, что присуще его кантатам и что считают более свойственным протестантизму» (Швейцер 1964: 546).

рологические данные являлись лежащим в основе обращением к единственному Сыну Божьему (=1), а в *фа диез минор* – ассоциация с тремя распятиями на Голгофе (=3); здесь можно заметить и имплицитную, косвенную указательную связь со Святой Троицей.

Дмитрий Шостакович в своих произведениях тоже воспользовался вышеуказанными знаками. Однако в его музыкальных контекстах рассматриваемые нами иконические символы не так эксплицитно отображают религиозную тематику, как в литургической музыке Баха. Конечно, крест и здесь обладает присущими ему внутренними и внешними особенностями и упомянутыми чертами, следовательно, и влияет на общий тон и построение музыкального текста, но здесь, особенно в эпических произведениях Шостаковича, упомянутые выше иконические символы поддаются более широкому полю интерпретации. Большую роль в связи с этим играет личный фактор, который глубоко повлиял на музыку Шостаковича и, таким образом, предопределяет спектр коннотативных значений, которые могут придаваться к иконическим символам креста, арки и оранты в его партитурах.



Для сопоставления контекстуализации иконического символа крест рассмотрим пример его проявления в Десятой симфонии Шостаковича<sup>1</sup>, в которой данная фигура повторяется в нескольких местах, со вступления виолончелей и контрабасов (рис. IV) в экспонировании главной темы вплоть до последних тактов финала, пронизывая развитие всей части (рис. V).

Может оказаться весьма полезным сопоставление музыкальной топики у Баха и у Шостаковича, где очевидным образом использованы те же фигуры, однако, с некоторыми основополагающими различиями касательно их функционирования.

В баховской музыке фигуры креста, как и другие иконические символы, воспринимаются буквально, так как в его эпоху каждая «музыкальная эмблема» задавала строгие формальные и содержательные границы. В простейшем баховском первоэлементе содержалось конкретное пространственное представление, границы аффекта были строго очерчены, исключая психологический контраст состояний, чем и была предопределена функциональность каждой фигуры (Друскин 1982: 146). Иными словами, Бах имел дело с «готовыми смыслами»<sup>2</sup>, которые задавались отдельными иконическими символами в каждой отдельной музыкальной пьесе.

<sup>1</sup> К разбору данной части прилагается аудиопример по следующей ссылке: «Shostakovich Symphony 10 mvt 1 (1)», [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://www.youtube.com/watch?v=rzv7bJYZ\\_so](http://www.youtube.com/watch?v=rzv7bJYZ_so). Дата обращения – 12.12.2011.

<sup>2</sup> Определение принадлежит А.В. Михайлову: См. статью: «Античность как идеал и культурная реальность XVIII–XIX вв.» в кн.: Античность как тип культуры. М., 1988. С. 308–324.

Рис. V

The image shows a musical score for a four-voice fugue. It consists of four staves. The top staff is marked 'div.' and '68'. The music is in D-flat major. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamics such as 'pp' (pianissimo). A red line highlights a specific melodic motif across the lower staves, which is a characteristic 'ornament' motif from Shostakovich's Prelude and Fugue in D-flat major.

Музыка классика XX столетия Д. Шостаковича базируется на контрасте сфер, состояний, следовательно, и на контрасте смыслов. Если в его музыкальных текстах повторяются те же фигуры, что и у Баха, то это вовсе не обязывает ни автора, ни интерпретатора понимать их в смысловом спектре баховской традиции. Более того, вопрос перевода данных фигур из одного жанрового контекста в другой следует рассматривать в свете семантической продуктивности, т.е. смыслового потенциала данных знаков.

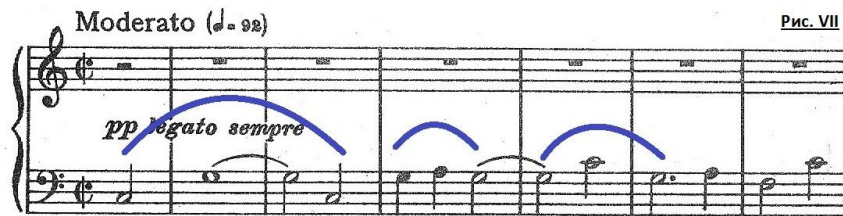
Нижеприведенные примеры свидетельствуют о том, что структура мотива может остаться неизменной, константной даже тогда, когда она получает совершенно другой смысл.

На примере четырехголосной фуги Ре бемоль мажор (XV) Шостаковича можно утверждать, что иконический символ оранты<sup>1</sup> переведен в совершенно иной контекст, который можно охарактеризовать как «карнавально-буфонный».

<sup>1</sup> К разбору данной части прилагается аудиопример по следующей ссылке: «Shostakovich – Prelude & Fugue in D flat – Vestard Shimkus». [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.youtube.com/watch?v=XaiBLutnPjA>. Дата обращения – 12.12.2011.



Это типичный пример того, как логика и основные семантические особенности фигуры могут изменяться к новым культурно-историческим условиям. Здесь (рис. VI) оранта как знак больше не отсылает к изначальному коннотативному смыслу. В этом случае сохранена и более узнаваема структура фигуры, но ее содержание отличается от того, что представлялось как иконический символ молитвы. Таким образом, реализация этой фигуры (т.е. динамическая интерпретация) в предписанных темповых обозначениях («Allegro molto», «♩ = 138», «*marcatissimo sempre al Fine*») становится несообразной и в корне противоречит содержанию традиционной оранты. Это обстоятельство существенным образом искажает связь между интерпретантой и непосредственным объектом. С другой стороны, теряется связь с динамическим объектом (т.е. объектом, который является причиной знака). Иными словами, в структуре одного и того же знака изначальные референты оранты – молитвенной позы, простертых рук – были заменены гротескно-скерцозными метафорами. Религиозный контекст здесь присутствует опосредованно; осталась лишь голая «оболочка» знака, хотя опосредованное присутствие космического и божественного в контекстуализации фигур очевидна и в предлагаемом нами примере фуги До мажор<sup>1</sup> Шостаковича, где мотив арки представляется в неприсущих арке темповых и артикуляционных обозначениях.



В поисках творческой свободы и под постоянным контролем советской цензуры, личные переживания и внутренний протест автора против действующего режима отображались в произведениях, которые кодифицированы мотивом-монограммой его имени и фамилии. Ряд крупных произведений, ото-

<sup>1</sup> К разбору данной части прилагается аудиопример по следующей ссылке: «Shostakovich plays Prelude & Fugue #1 in C op 87». [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.youtube.com/watch?v=Uuj5uzgmB5A>. Дата обращения – 12.12.2011.



бражающих политические волнения его времени, начинается с эпической по жанру Четвертой симфонии, написанной в 1936 году. Существенной этической чертой Шостаковича является его сопричастность своему времени. Энтелис говорит о «жестокой и страшной силе», которая дает о себе знать в следующих за Четвертой симфониях Шостаковича. Эта сила, которая «пришла затем, чтобы смести этот чистый мир и утвердить мрак, кровь, смерть», часто проявляется на фоне «еле слышного шороха маленького барабана» (Энтелис 1971: 207).

В отличие от фигур креста, оранты и арки, которые наделены свойствами иконичности, знак, производимый дробью военного барабана (*tamburo militare*), который встречается во второй части той же Десятой симфонии<sup>1</sup>, не может рассматриваться на том же уровне знака-символа, как, например, крест, обсуждаемый выше. Это логично постольку, поскольку военный барабан, своим специфическим звуком, является заимствованием из сферы военного обихода. Иными словами, этот знак не имеет широкого спектра второстепенных, дополнительных значений; следовательно, он обозначает что-то отсылающее к военному контексту, ассоциируясь с образами войны и тревоги. Тем самым данный знак предпочтительно рассматривать в рамках «денотативных систем» сформулированных в теории семиотики (Эко 1998: 398–399). Более того, в звуковом сигнале военного барабана можно выявить как свойства индексальности, поскольку дробь барабана вызывает конкретную физическую реакцию у слушателя, так и свойства иконичности, поскольку знак этот является цитатой, отсылающей к совершенно другой семиосфере, разграниченной категориями музыкальных жанров (Калыгин 2008).

Личностная составляющая в этом контексте – известный мотив-монограмма имени и фамилии Дмитрия Шостаковича, которая в музыкально-драматургическом аспекте играет роль лейтмотива<sup>2</sup> автора (рис. VIII). Она состоит из комбинации букв D-S-C-H, которые соответственно декодируются их нотными обозначениями – ре, ми-бемоль, до и си, что в немецкой музыкальной нотации соответствует D, Es, C, H (произносится «De-Es-Ce-Ha»).



Это, по сути, знак с диектической значимостью, как, например, могла бы

<sup>1</sup> К разбору данной части прилагается аудиопример по следующей ссылке: «Gustavo Dudamel / SBYOV Shostakovich Symphony 10 II. Allegro». [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.youtube.com/watch?v=2ZbJOE9zNjw&NR=1>. Дата обращения – 12.12.2011.

<sup>2</sup> «Лейтмотив (нем. *Leitmotiv* – «ведущий мотив»), *мотив*, выступающий в функции обозначения или символа того или иного персонажа, предмета, явления, отвлеченного понятия и т.д.» (Музыкальный словарь Гроува. С. 479).

быть подпись или другое знаковое заверение в присутствии или участии. Наряду со многими другими произведениями Шостаковича, данный лейтмотив проявляется в виде побочной темы в третьей части той же Десятой симфонии<sup>1</sup>. Здесь интересен и тот факт, что лейтмотив «DSCH» сливается с повторяющейся фигурой креста.

Подытоживая, можно сказать, что в музыке Баха иконические символы оранты, креста и арки функционируют в соответствии с их внутренне присущими, имманентными свойствами и используются в соответствии с их предполагаемыми коннотациями в рамках литургического жанра. Следовательно, в измерении социального контекста они теоцентричны и универсальны, и проявляются в тесной связи с их референтом в эксплицитно-религиозном контексте. Смысловое поле баховской музыки в каждой отдельной пьесе определяется строгими жанровыми границами. Исходя из тех же критериев, Швейцер вносит соответственное жанровое разделение в анализе баховской музыки и говорит о формализации средств.

С другой стороны, кажется весьма правдивым то, что в музыке Шостаковича (где, наряду с измененными по содержанию иконическими символами, наблюдаются индексальные по характеру элементы, как, например, диектический знак монограммы), преобладает личностный фактор. Кроме того, лейтмотив «DSCH», как своеобразный диектический знак, предопределяет характеристику и других знаков, которые встречаются в одном и том же музыкальном контексте. Наличие упомянутого лейтмотива в контексте трех вышеприведенных иконических символов в разных произведениях Шостаковича дает нам право заключить, что с точки зрения социального контекста использование автором иконических символов оранты, креста и арки включает элемент индивидуального мировоззрения, тогда как в религиозном контексте они имплицитны по характеру.

Изложенное нами может быть представлено в виде таблицы:

<i>Использование иконических символов</i>	И.С. Бах (17–18 в.)	Д.Д. Шостакович (20 в.)
	Стиль Барокко	Классический стиль
<i>Социальный контекст</i>	Теоцентрический	Антропоцентрический
<i>Религиозный аспект</i>	Эксплицитно-религиозный	Имплицитно-религиозный
<i>Жанр</i>	Литургический	Лирико-эпический

<sup>1</sup> К разбору данной части прилагается аудиопример по следующей ссылке: «Gustavo Dudamel / SBYOV Shostakovich Symphony 10.mvt III 2/2». [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.youtube.com/watch?v=6Dri3архDvw&NR=1>. Дата обращения – 12.12.2011.

Рассмотренные нами музыкальные фигуры являются иконическими символами, которые, отчасти сохраняя структурно-семантические особенности, наделены потенциалом проявления в ассоциации с новыми референтами при употреблении в иных музыкальных контекстах.

#### *Литература*

- Друскин М.С. Пассионы и Мессы И.С. Баха. Л., 1976.  
 Друскин М.С. Иоганн Себастьян Бах. М., 1982.  
 Калыгин А. Цитата как иконический знак // Вестн. МГУ. Сер. 9: Филология. 2008. № 2. С. 109–112.  
 Музыкальный словарь Гроува / Пер. с англ. М., 2001.  
 Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. М., 1976.  
 Советская музыкальная литература. М., 1972.  
 Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М., 1964.  
 Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. М., 1998.  
 Энтелис Л.А. Силуэты композиторов 20 века. Л., 1971.  
 Шостакович Д. Десятая симфония. М., 1955.  
 Шостакович Д. 24 прелюдии и фуги для фортепиано. М., 1972.  
 Bach J.S. Missa Symbolum Nicenum Sanctus Osanna, Benedictus, Agnus Dei et Dona nobis pacem: Mass in B minor, ed. by Friedrich Smend, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1985.  
 Martinez J.L. A Semiotic Theory of Music: According to a Peircean Rationale, presented at the Sixth International Conference on Musical Signification, University of Helsinki, Université de Provence (Aix-Marseille I), Aix-en-Provence, December 1-5, 1998.  
 Nattiez J.J. Music and Discourse: Toward a Semiology of Music. Princeton, 1990.  
 «Mass In B Minor, BWV 232, Kyrie, Kyrie Eleison – J. S. Bach» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.youtube.com/watch?v=dp5Gz4crfRw>. Дата обращения – 12.12.2011.  
 «Bach – BWV 232 – Messe h-Moll - Gloria in Excelsis Deo» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.youtube.com/watch?v=JBi2ULZAFIY>. Дата обращения – 12.12.2011.  
 «Bach – BWV 232 – Messe h-Moll - Kyrie Eleison». [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.youtube.com/watch?v=RuiPUPme9Qg&feature=related>. Дата обращения – 12.12.2011.  
 «Shostakovich Symphony 10 mvt 1 (1)». [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://www.youtube.com/watch?v=rzv7bJYZ\\_so](http://www.youtube.com/watch?v=rzv7bJYZ_so). Дата обращения – 12.12.2011.  
 «Shostakovich – Prelude & Fugue in D flat – Vestard Shimkus». [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.youtube.com/watch?v=XaiBLutnPjA>. Дата обращения – 12.12.2011.  
 «Shostakovich plays Prelude & Fugue #1 in C op 87». [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.youtube.com/watch?v=Uuj5uzgmB5A>. Дата обращения – 12.12.2011.

«Gustavo Dudamel / SBYOV Shostakovich Symphony 10 II. Allegro». [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.youtube.com/watch?v=2ZbJOE9zNjw&NR=1>. Дата обращения – 12.12.2011.

«Gustavo Dudamel / SBYOV Shostakovich Symphony 10.mvt III 2/2». [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.youtube.com/watch?v=6Dri3арxDvw&NR=1>. Дата обращения – 12.12.2011.