МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ФГБОУ ВПО «УФИМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ

ИСКУССТВ ИМЕНИ ЗАГИРА ИСМАГИЛОВА»

Кафедра «Специальное фортепиано»

Направление подготовки:

53.03.02 Музыкальное инструментальное

искусство

ХИЗЯПОВА ДИАНА ……….

ОСОБЕННОСТИ ФОРТЕПИАННОГО СТИЛЯ Д. ШОСТАКОВИЧА

(на материале Прелюдии и фуги G-dur из цикла «24 прелюдии и фуги» op.87)

ДИПЛОМНЫЙ РЕФЕРАТ

Научный руководитель:

Профессор Асфандьярова А.И.

УФА – 2017

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ...........…………………………………… …………………………... 3

ГЛАВА I. Д.Д. ШОСТАКОВИЧ – ВЫДАЮЩИЙСЯ СОВРЕМЕННЫЙ КОМПОЗИТОР

* 1. Творческий портрет Д.Д.Шостаковича-пианиста……………...................5

1.2. Пианизм Д.Д. Шостаковича……………………………………………………9

ГЛАВА II. ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ФОРТЕПИАННОГО СТИЛЯ Д.ШОСТАКОВИЧА

2.1. Жанрово-стилистическая характеристика фортепианного творчества Д.Шостаковича…..…………………………………………………………………..12

ГЛАВАIII.МУЗЫКАЛЬНО-СТИЛИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ФОРТЕПИАННОГО ЦИКЛА «24 ПРЕЛЮДИИ И ФУГИ» Д.ШОСТАКОВИЧА………………………………………………………………...16

3.1. Анализ Прелюдии и фуги G-dur op.87Д.Шостаковича …….…………….18

3.2. К вопросу интерпретации фортепианных сочинений Д.Шостаковича……24

ЗАКЛЮЧЕНИЕ...............................................................................................27

ЛИТЕРАТУРА……………………………..……………..………………...............28

ПРИЛОЖЕНИЯ……………………………………..…………….........................33

**ВВЕДЕНИЕ**

Дмитрий Дмитриевич Шостакович является выдающимся композитором, современности, ярким представителем отечественной и мировой музыкальной культуры ХХ столетия. Известно, что творчество Д.Д. Шостаковича многогранно и вмещает в себя различные жанры: от песен и музыки к кинофильмам до камерно-инструментальных сочинений крупной формы, оперной и симфонической музыки.

Фортепианное творчествоД.Шостаковича, как одна из вершин пианизма ХХ века, составляют инструментальные концерты, фортепианные пьесы, сонаты, фортепианное трио,«Три фантастических танца», «24 прелюдии и фуги» и др.

Фортепианная музыка в творчестве Д.Д. Шостаковичаполучила свое развитие путем выбора новой тематики и осмысления жанрово-стилистических средств выразительности. Тембровые и технические возможности фортепиано Шостакович использовал при решении сложных художественных задач в процессе написания своих сочинений.

Актуальность исследования заключается в том, что, несмотря на изученность вопроса о своеобразии композиторского письмаД.Шостаковича, красочных и выразительных средств его полифонического языка, особенностей эволюционных преобразований стиля, тема системного описания развитияпианизма Шостаковича и особенностей его стиляраскрыта не достаточно полно и требуют дальнейшего исследования.

В дипломном реферате предпринимается попытка изучить сочинения Д.Д. Шостаковича, в которых полифоническое письмо занимает ведущее значение. В основу подхода легли исследования, посвященные непосредственно циклу «Двадцать четыре прелюдии и фуги» op.87, монографии, труды по различным теоретическим и историческим вопросам полифонии таких исследователей творчества Шостаковича, как А.НДолжанский, А.Г.Шнитке, Т.Н. Левая, В.П.Бобровский, В.В.Задерацкий, Ю.Н. Холопов и др.

Анализируя научно-музыковедческую литературу, касающуюся темы данного исследования, необходимо отметить важные для нас работы, посвященные изучению основных принципов теоретического музыкознания: Л.В. Данилевича, Д.В. Житомирского, Л.А. Мазеля, Г.Г. Нейгауза,В.Н. Холоповой, В.А. Цуккермана, С.М. Хентовой и др.

Учитывая актуальность вопроса по изучению фортепианного творчества и вопросов полифонического письма Д. Шостаковича, была определена тема дипломного реферата: «Особенности фортепианного стиля Д. Шостаковича(на материале Прелюдии и фуги G-dur из цикла «24 прелюдии и фуги» op.87)

**Объект исследования**: фортепианное творчество Д.Д. Шостаковича.

**Предмет исследования**: музыкально-стилистический анализ Прелюдии и фуги G-dur op.87 Д.Д. Шостаковича.

**Цель работы**: изучение жанрово-стилистических особенностей полифонического письма Д.Д. Шостаковича на материалеПрелюдии и фуги G-durфортепианного цикла «24 прелюдии и фуги» op.87.

В соответствии с объектом, предметом и целью были определены **задачи:**

• Изучить научные работы исторического и теоретического музыкознания.

• Определить образно-содержательную основу фортепианногополифонического творчества Д.Д. Шостаковича.

• Провести анализ прелюдии и фуги G-dur op.87:определить особые фактурные и тематические приемы специфичной полифонической техники.

**Научная значимость** исследования заключается в: рассмотрении особенностей стилистических средств полифонии; описании индивидуального полифонического письма Д.Шостаковича.

**Практическая значимость** работы заключается в том, что изученные и обобщенные теоретические материалы могут быть использованы в учебно-практической деятельности учебных заведений.

**Структура дипломного реферата**: введение, три главы, заключение, список литературы, приложение.

**ГЛАВА I. Д.Д. ШОСТАКОВИЧ – ВЫДАЮЩИЙСЯ СОВРЕМЕННЫЙ КОМПОЗИТОР**

**1.1. Творческий портрет Д.Д.Шостаковича-пианиста**

Творчество Дмитрия Дмитриевича Шостаковича – исключительное явление искусства XX века, одно из самых ярких, самобытных проявлений русского музыкального гения. Шостакович, выражая личное, выразил общее – состояние души великого народа, к которому он принадлежал и которому посвятил свою жизнь. В своей музыке Шостакович отразил всю историю России: революционную борьбу, защиту Родины, скорбь и оплакивание жертв репрессий, веру в победу и счастливое будущее народа.

В чем сила его музыки, почему она вызывает такой жгучий интерес, почему на Шостаковича обращены буквально все взоры? Мне кажется, чтонаряду с неподражаемым мастерством, новизной, яркостью, ясностью и выразительностью его творчества, главная причина – в его глубокой современности, современности, понимаемой в расширенном смысле, то есть резюмирующий прошлое и далеко заглядывающий в будущее» [

Известно высказывание самого Д.Д.Шостаковича о музыке великих композиторов прошлого и настоящего, которое одновременно характеризует его собственное творчество: «…Искусство классиков было всегда ищущим, беспокойным. Они всегда поднимали целину, шли наперекор рутине и мещанству, смело ставя в искусстве животрепещущие, наболевшие проблемы своего времени, смело создавая для него новые средства художественного выражения» [21,с.47].

Творческое наследие Д. Шостаковича имеет исключительную художественную и философскую значимость. «Вероятно, Шостакович, подчиняясь принципу обобщенно программного преломления образов реальной действительности, интуицией гения запечатлевал одновременно и структуру того потока жизненных реалий, который врезался в творческое сознание композитора как объективная непреложная сила, и одновременно его внутреннее содержание»[18,с.52].

Дмитрий Дмитриевич Шостакович по своему происхождению относился к представителям научной интеллигенции: дед, отец были высокопрофессиональными специалистами в области естествознания, мать будущего композитора была профессиональной пианисткой.

Д.Д. Шостакович родился 12 (25) сентября 1906 года в Петербурге. Музыкальные способности мальчика проявились рано, но заниматься начал с девяти лет под руководством матери, а затем в музыкальной школе известного мецената Гляссера. Маленький Шостакович быстро овладел профессиональными навыками, рано проявил композиторские способности и незаурядное пианистическое дарование.

Одними из первых сочинений мальчика были пьесы «Солдат» и «Похоронный марш памяти Шингарева и Кокошкина», посвященные событиям 1918 года. Дмитрий Шостакович, несмотря на юный возраст, очень внимательно следил за общественной жизнью страны и испытал на себе все невзгоды послереволюционных событий. В возрасте 13 лет Дмитрий поступает учиться в Петроградскую консерваторию на два факультета: специального фортепиано по классу профессора Л.В. Николаева и по композиции по классу профессора М.О. Штейнберга, которую успешно заканчивает в 19 лет. Директор Петроградской консерватории А.К. Глазунов в экзаменационном листе выпускника Шостаковича дает следующую характеристику: «Исключительно яркое, рано обрисовавшееся творческое дарование… Достойно удивления и восхищения». Известно, что за годы учебы в консерватории Шостакович написал большое количество сочинений разнообразных по жанрам: фортепианные пьесы, симфонические партитуры и вокальные сочинения.

В 1922 году после смерти отца Дмитрий Шостакович должен был обеспечивать содержание семьи и поэтому работал аккомпаниатором в кинотеатрах, писал по заказу песни и легкую музыку. Его концертмейстерский опыт в дальнейшем повлиял на особенности стиля письма. Игра юного Шостаковича обращала на себя внимание уверенностью артикуляции, острой рельефностью, наличием воли.

Вторая половина 20-х - на­чало 30-х годов были для Шостаковича годами поиска своего стиля. Шостакович после окончания консерватории совмещал пианистическую и композиторскую карьеру, часто выступал как пиа­нист, давал сольные концерты с произведениями Баха, Листа, Шопена, Прокофьева и своего раннего фортепианного сочинения – трех фантастических танцев.

Последующие годы молодого композитора были отмечены как довольно обширной концертной деятельностью, так и первыми композиторскими опытами в разных жанрах.В 1927 годуД.Шостакович принимает участие в Первом международном конкурсе им. Ф. Шопена в Варшаве и получает Почетный диплом.В этом же году он дает в Берлине первый концерт из собственных сочинений.

Многие из фортепианных сочинений Шостаковича впервые прозвучали именно в исполнении автора. Современники отмечали в его игре одухотворенность передачи образного содержания. Шостакович-пианист никогда «не злоупотреблял какими-либо специфически артистическими средствами воздействия. За инструментом сидел музыкант, глубоко погруженный в музыку, слушающий ее, казалось, всем своим существом (так же, с полной самоотдачей, он умел слушать чужую музыку, являя замечательный пример слушания-сотворчества» [14,с.63].

На концертной сцене Шостакович никогда не стремился к выражению эффектного позирования.Внешняя скромность и внутренняя культура манеры исполнения особенно ценилась и приветствовалась зрителями.Как отмечают исследователи, Шостакович – пианист интеллектуального склада. Его игра не отличалась особой теплотой, задушевностью. В лирике он проявлял известную эмоциональную сдержанность. Его игра отличалась поэтичностью и глубиной.

А вместе с тем в ней раскрывалась исключительная чистота, целомудренность чувств. И это производило неизгладимое впечатление[14].

В 1958 году на концерте в Париже была исполнена программа из его авторских произведений:Концерт для фортепиано,трубы и струнного оркестра c-moll:I. Allegromoderato-Allegrovivace-Moderato, II. Lento, III.Moderato,IV.Allegroсon brio- Presto-Allegretto poco moderato-Allegro con brio;ФортепианныйконцертNo. 2 F-dur:I. Allegro II.Andante III. Allegro;3 Fantastic Dances:I. Allegretto C-dur,II. Andantino g-moll, III. Allegretto C-dur;Прелюдииифуги op.87:№1C-dur, №4e-moll,№5D-dur, №23 F-dur, №24 d-moll.

Сотрудничая в качестве камерногоансамблиста с Квартетом им. Бетховена, Шостакович пишет фортепианный квинтет и фортепианное трио.

Однако карьера пианиста-солиста из-за болезни рук длилась недолго. А в концертные программы последнего периода фортепианного исполнительства, он неизменно включал Прелюдии и фуги ор. 87. Вскоре он полностью посвящает себя композиции.

Безусловно, среди огромного наследия композитора, включающего в себя пятнадцать симфоний, сочинений оперной и балетной музыки, камерно-инструментальных, хоровых и вокальных произведений, область фортепианного творчества занимает особое место. Как отмечает М.С. Друскин, «…художник высокого интеллекта, Шостакович стремился не только правдиво запечатлеть явления реальной действительности, но и осмыслить их. Эта направленность творческих исканий композитора особо полно и глубоко выявилась в симфониях. Сказалась она и в других жанрах инструментальной музыки, в том числе и фортепианной»[19,с.43].

Таким образом, творческий портрет Д.Д. Шостаковича – великого композитора ХХ века, неразрывно связан с его деятельностью в качестве выдающегося исполнителя-пианиста и с его фортепианным творчеством, занимающим ведущее место в мировой музыкальной литературе.

**1.2. Пианизм Д.Д. Шостаковича**

Изучение вопроса о пианизме Шостаковича необходимо проводить одновременно с рассмотрением фортепианного творчества композитора. Однако, предвосхищая результаты аналитической работы, которая будет проведена в последующих главах и, ссылаясь на мнение ведущих ученых-музыковедов, можноотметить, что в творчестве композитора просматривается специфический пианизм, который заключаетсяв:

- прозрачности звучания даже при изображении трагических образов;

- синтезеинструментального, вокального и речевого начал;

- слитном единстве гомофонии и полифонии;

-объединении полифонического контрапункта и рельефности гомофонно-гармонических сочетаний»[14;15;23].

Во Второй сонате и полифоническом цикле «24 прелюдии и фуги» происходит процесс мелодизации музыкальной ткани. Как отмечают исследователи творчества, фортепианное звучание у Шостаковича приближается к звучанию камерного ансамбля, по гармонической стройности приближено к звучанию хора.Оркестровые краски в пианизме Шостаковича нивелируют ударность инструмента.

Для пианизма Шостаковича характерно концентрированное эмоциональное наполнение интонационного строя. Важнейшим средством развития музыкальной мысли в его сочинениях служит не только ладовая палитра, но и процессуальное воплощение ладовых форм, в том числе имажоро-минора. Динамика ладовых процессов приобретает драматургическое значение.

К одной из характеристик пианизма Шостаковича можно отнести его умение показать драматический конфликт. Как указывает В.Ю.Дельсон «в его фортепианной музыке воплощены конфликты как открытого характера (противостояние, сатирическое отчуждение), так и психологический драматизм, раскрывающий внутреннее отношение к внешним процессам, психологическую реакцию тонко чувствующего человека на жизненные явления. Вот почему столь явно ощущаются различные стремления автора: иногда как бы «проиллюстрировать» то или иное событие, в другом случае - не «показать», а осмыслить его. Драматизм Шостаковича – это и «сценическая плоть» инструментальных персонажей, и глубочайшие психологические состояния; острая ассоциативность и камерные высказывания в духе самоанализа, внутреннего покоя, лирической или трагической возвышенности» [13,с.123].

Одним из самых ярких приемов письма Шостаковича является объединение полифонического контрапункта и рельефности гомофонно-гармонического стиля. Практически все сочинениякомпозитора в большей или меньшей степени связаны с полифонией. Как отмечают исследователи творчества Шостаковича, вего сочинениях отношение к полифонии рассматривается с трех позиций: фуга как самостоятельная пьеса или отдельная часть циклической формы; фугато как раздел, сочинённый с применением техники фугирования, имеющий масштаб не менее чем экспозиция фуги, но не содержащий всех разделов, необходимых для построения законченной фуги; разомкнутая фуга - форма раздела или контрастно-составной формы, для которой характерно наличие экспозиционного, развивающего и заключительного разделов[14;16;19].

Форма фуги применяется в частях цикла («24 прелюдии и фуги» ор.87), в ряде случаев становится крупным разделом инструментального,камерного, оркестрового или ораториального произведения. Фугато,используемое широко и разнообразно может появиться как раздел, или там,где композитор использует прием динамизации действия (камерно-вокальные сочинения и др).

Если в раннем творчестве композитор тяготел к остродиссонантному, экспрессионистическому характеру, то в поздний период творчества отношение к фуге меняется. Фугированное письмо в виде фугато преобладает. А форма классической фуги уже была утверждена в цикле «24 прелюдии и фуги» ор. 87.

Богатство полифонического мышления Шостаковича сохранилось на протяжении всей жизни композитора. К другим формам полифонического письма Шостаковича можно отнести каноны, которые были призваны динамизировать основной тематизм или выполнять фоново-орнаментальную функцию.В поздний период творчества в сочинениях Шостаковича «усиливается акцент на мелодических качествах пропосты, проявляется отношение к канону как выпуклому театрализованному способу организации фактурно-драматургического процесса. В силу этого канон появляется в самые напряжённые и сложные моменты действия» [40,с.12].

В музыке Шостаковича встречаются полифонические вариации на выдержанный бас в виде пассакальи (в финале Второй фортепианной сонаты- вариации на сопрано остинато). Помимо пассакальи, Шостакович применяет и другие разновидности вариаций на остинато. Так, в прелюдии в-mо11 ор. 87 присутствуют черты чаконы[10,с.242].

К неоклассическим полифоническим формам Шостаковича относятся авангардные формы полифонии: типовые алеаторная,полиостинатная; индивидуализированные[40].Формы полифонического письма Шостаковича сопрягаются со всеми классическими видами многоголосия - имитационным, разнотемным, вариантным многоголосием. *Имитационная* техника представлена в разнообразных имитационно-полифонических формах. *Разнотемная* полифонии используется как важный драматургический приём.

*Контрастная* полифония, отличается от разнотемнойзначительно большим противопоставлением тем, участвующих в контрапункте. Индивидуальные особенности полифонического многоголосия Шостаковичасвязаны с концентрацией его мысли и мышления.

Таким образом,вопрос пианизма Д.Шостаковича следует рассматривать одновременно с разбором его фортепианных опусов, с подробным анализом отдельных его сочинений. Этой теме посвящено содержание следующих глав.

**ГЛАВА II. ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ФОРТЕПИАННОГО СТИЛЯ Д.ШОСТАКОВИЧА**

**2.1. Жанрово-стилистическая характеристика фортепианного творчества Д.Шостаковича**

Д.Д. Шостакович к сочинению фортепианной музыки обращался на протяжении всей своей жизни. Музыковеды-исследователи провели условную периодизацию фортепианного творчества Д.Шостаковича: ранний период творчества (1920-е годы), период творческой зрелости (первая половина 1930-х годов), период творческого расцвета (1940–1950-е годы).

Одним из самых ярких ранних его сочинений является*«Три фантастических танца»*. Фортепианные миниатюры изложены в различных стилевых направлениях. Первая пьеса вызывает ассоциации с образами из сочинений Шумана («Вещей птицы»), вторая пьеса написана в стиле импрессионистов –Дебюсси и Равеля, третья пьеса – в духе Прокофьева. На первый взгляд кажется, что это стилизация. Однако индивидуальность черт автора преобладает.

В 1926 году Д.Шостакович пишет *Первую фортепианную сонату* и десять пьес под общим названием*«Афоризмы».*В этих сочинениях Шостакович отрицает традиции романтизма и на первый план выдвигает новые стилевые направления неоклассицизма.Так, например, в «Колыбельной» и «Элегии» заметно влияниенеоклассицистских опусов Стравинского и Хиндемита. Неоклассицизм в весьма «экстравагантных фактурных рисунках», представлен в «Этюде». Пьеса «Ноктюрн» в противоположность своему названию имеет урбанистскиестилевые тенденции. Данная миниатюра атональна и записана без деления на такты, как импровизация к«ультрамодернистскому концерту». Миниатюра «Канон» по характеру близка к музыкеШёнберга или Берга.Здесь прослеживается параллель с пуантилистскими сочинениямиВеберна. В стиле пародий на образы из романтической литературы (тему «Diesirae» в «Пляске смерти») представлены другие пьесы «Афоризмов».

Влияние музыки Прокофьева обнаружилось в *Первой сонате* Шостаковича, где он подчеркнул преемственность с Третьей сонатой С.Прокофьева, включив интонации начальной темы Прокофьева для темы своей главной партии. Влияние музыки Прокофьева сказалось и в теме гротескного марша.Шостакович стремится к обновлению жанра сонаты путем сочетания ее с другими жанрами фортепианной музыки, по подобию творчестваН.Метнера, который в своем творчестве смешивал жанр сонаты с жанрами романтической музыки – элегией, балладой и др.Первая соната написана в форме свободно трактованного сонатного allegroпри непрерывнойтоккатности.

Во второй группе фортепианных сочинений Д.Шостаковича выделяются – *Двадцать четыре прелюдии и Первый концерт для фортепиано* с оркестром. В цикле прелюдий наряду с элементами стилизации улавливается яркая индивидуальность композитора.Прелюдии – это творческие отклики на реальную действительность жизни, это сосредоточение мыслей и лирических чувствований. В прелюдиях заметны резкие контрасты, противопоставления«высокого –низменному, серьезного смешному». Первые две прелюдии – C-dur-возвышенная лирика и a-moll– пародия намузицирование под гитару. В следующих пьесах также даны противопоставления образов. Контрастность обнаруживается и внутри самих пьес. Так, например, в Прелюдии C-dur лирическое повествованиесочетается страгической темой. В Прелюдии cis-moll заметны интонации темы из5 симфонии Малера и ритмы польки.

Такие противопоставления образных сфер ассоциируются с реалиями жизни, в которой душевное тепло сочетается с бездушным миром.Прелюдиюes-moll, написанную в стиле реквиема называют «симфонической прелюдией».Элегическая Прелюдия g-moll поражает глубиной эмоционального настроения. Прелюдия e-moll, полифоническая фуга в стиле русской песенности. Существуют прелюдии в стиле вальса, гавота, тарантеллы или в духе бытовой сценки (Прелюдия h-moll).

*Первый фортепианный концерт* также навеян контрастными образами:серьезные, возвышенные и комические, пародийные. «Ситуации смеха» Шостакович создает с помощью использования материала уже знакомых произведений других композиторов. Это не цитирование, а своеобразный творческий метод Шостаковича. Так, например, в главной партии первой части концерта присутствуют интонации «Аппассионаты».Вторая часть концерта развертывается в вальсовом движении музыки русской романсовой лирики XIX века. Финал концерта также навеян интонациями известных фортепианных сочинений классиков (гайдновской сонаты D-dur, бетховенского рондо «Ярость из-за потерянного гроша») и элементами джазовой музыки и др.

В третьем периоде фортепианного творчества представлены*Вторая соната*, а также цикл *«Двадцать четыре прелюдии и фуги*». В это же время написаны*Концертино, Второй концерт и детские пьесы*. В них обнаруживается философская направленность, обращение к русскому фольклору, происходит обогащение ладогармонической и полифонической сферы музыкального языка композитора.

*Во Второй сонате*, посвященной памяти учителя – Л. В. Николаева заметно проявление чувства скорби, в ней прослушиваются интонации музыки Хиндемита, свободное сочетание сонатных и полифонических принципов развития.Цикл *«Двадцать четыре прелюдии и фуги»* написан в период с 1950 по1951гг. Отдавая дань уже созданным шедеврам полифонического письма, Шостакович пишет свой цикл прелюдий и фуг, в которых заметно влияние современных музыкальных тенденций. Каждые пары пьес – прелюдия и фуга, имеют одну тональность и объединяются сквозными образно-тематическими линиями развития: лирических, эпических, драматических, героических. Полифонический цикл Шостаковича открывается первой прелюдией хорального склада и песенно-колокольной фугой, ассоциирующейся с темой начала жизни, мира и наступления утра.Начиная с прелюдии G-durидет интенсивное развитие песенно-эпической линии, которая будет продолжена в фуге h-moll, прелюдии E-dur, прелюдии и фуге gis-moll и других пьесах. В фуге e-moll присутствуютэлементы лирической образности в стиле русских протяжных песен. Развитие этих образов продолжено в фуге es-moll, прелюдии b-moll, фуге g-moll. О песенности типа причетов напоминает первое противосложение фуги e-moll и вторая тема фуги d-moll. В задорно-шутливой теме фуги D-dur можно уловить связи с детскими песенками.

Итак, наблюдается контрастное сопоставление образов в прелюдиях и фугах. С точки зрения полифонического письма присутствуют новаторские приемы в ладовой сфере: широкое использование диатонических ладов: ионийского, дорийского, фригийского, лидийского, миксолидийского, эолийского и локрийского (минор с пониженной II и V ст.). А, например, фуга C-dur, основана на всех семи ладах. Шостакович вводит также новые лады, включающие в себя повышенные или пониженные альтерированныеступени.

В одночастном*Концертино для двух фортепиано и Втором концерте* для фортепиано с оркестром в трех частях были продолжены традиции письма.

Подводя итог по характеристике фортепианного творчества Д.Шостаковича, можно выделить характерные *стилевые особенности*: лаконизм, использование разнообразных фактурных приемов, отсутствие ярко выраженной аккордики, широкообъемных педализируемых фигураций в стиле романтического пианизма. Шостакович стремится к стилизации музыкального классицизмаот XVIII столетия до современности. В позднем творчестве фортепианный стиль Шостаковича становитсяболее мелодическим и полифоническим.Тенденции к мелодизации и полифонизации изложения получили наиболее полное воплощение в 24 прелюдиях и фугах. В этом же опусе фортепианная фактура Шостаковича становится более насыщенной элементами оркестрового и хорового письма.

Таким образом, фортепианное творчество Д.Д. Шостаковича разнообразно как в жанровом отношении, так и в стилевом. Богатое фортепианное наследие композитора является достоянием всей мировой музыкальной культуры.

**ГЛАВА III. МУЗЫКАЛЬНО-СТИЛИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ФОРТЕПИАННОГО ЦИКЛА «24 ПРЕЛЮДИИ И ФУГИ» Д.ШОСТАКОВИЧА**

Фортепианный цикл «Двадцать четыре прелюдии и фуги» ор.87 Д.Д. Шостаковича является важнейшей вехой в развитии полифонической музыки в целом и отечественной в особенности.

Известно, что замысел сочинения появился в 1950 году и возник под впечатлением от баховских юбилейных торжеств, проходивших в Лейпциге, куда Д. Шостакович был приглашен в качестве почетного члена жюри международного фортепианного конкурса на лучшее исполнение сочинений Баха.

Если вначале Шостакович задумал сочинить просто полифонические упражнения, то впоследствии написал большой цикл полифонических пьес по типу «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха. Цикл «Двадцати четыре прелюдии и фуги» свидетельствует о высоком мастерстве Д.Шостаковича-полифониста.

ХТК И.С. Баха является образцом полифонической музыки, о котором написано много музыковедческих трудов. Однако цикл Д.Д. Шостаковича по своей уникальности не уступает сочинению Баха, потому что здесь сочетаются и «высочайшее полифоническое мастерство композитора-симфониста, и яркое разнообразие образов, глубочайшая сила переживаний мыслителя-философа и что особенно важно –правдивая передача духа времени, эпохи». Безусловно, Д.Шостакович, бережно развивая традиции Баха, преклонялся перед гением великого композитора, о чем писал следующее: «Музыкальный гений Баха мне особенно близок. Мимо него невозможно пройти равнодушно… В моей жизни Бах занимает важное место. Каждый день я играю одно из его произведений. Это моя насущная потребность, и постоянный контакт с музыкой Баха дает мне чрезвычайно много» [22,с.137].

Цикл Д. Шостаковича является новаторским, потому что здесь композитор реализовал идею воссоздания баховской полифонии средствами собственного музыкального языка, начиная с почти чистой стилизации (прелюдия cis-moll и её «истоки» - прелюдия cis-moll из первого тома Баха) и вплоть до тотального хроматизма, где тональность оказывается уже чисто условной (фуга Des-dur).

Цикл Шостаковича – это утверждение художественной ценности нового ладового мышления, в котором органично сочетаются полифоническое письмо старинных натуральных ладов, мажоро-минорной системы и нового тонально-ладового ряда.Прелюдии и фуги Шостаковича отличаются разнообразием образного богатства, написаны в определенной логической последовательности, тонального плана (расположение прелюдий и фуг по квартово-квинтовому кругу). В общей структуре построения первая фуга обладает чертами вступления, она диатонична, воплощает образ покоя и уравновешенности, последняя же основана на принципе развития двойной фуги, масштабная, «оркестровая», что подтверждает ее завершающее значение по отношению к циклу.

Шостаковичрасширил жанр фуги, превратив её из традиционной формы в сочинение, имеющее симфоническую масштабность, жанровую определенность, художественную образность: драматические и полные пессимизма (прелюдия b-moll, фуга h-moll);юмористические (прелюдия H-dur, фуга B-dur); гротескные (прелюдия fis-moll, фуга As-dur); лирические (прелюдия f-moll, фуга g-moll);танцевальные (прелюдии и фуги H-dur, Des-dur); в стиле этюда (прелюдия а-moll); детские (фуга D-dur); близкие к русской песенности(прелюдии G-durc-moll, фуга d-moll) и новаторские в ладовом отношении (фуги As-dur и Es-dur).

Как указывают исследователи творчества Шостаковича, прелюдия и фуга у Шостаковича образует единое драматургическое целое. При этом ни одна прелюдия, в отличие от баховских, не является завершенным произведением. Это становится очевидным благодаря:

• знаку attaca, указывающему на отсутствие временного перерыва между прелюдией и фугой;

• наличию несовершенной каденции в заключительном такте прелюдии;

• прямому интонационному родству или даже музыкальному тождеству прелюдии и фуги;

• восприятию прелюдии как начальной стадии развития и трансформации музыкального образа всего цикла;

• сближению полифонического цикла с двухчастной контрастно составной формой» [24,с.198].

Одной из самых главных особенностей стиля является то, что тема фуги у Шостаковича формируется из музыкального материала прелюдии. К характерным чертам полифонического стиля Шостаковича следует отнести также сближение с традициями драматического симфонизма, барочной полифонии и строгого стиля.

Таким образом, можно с уверенностью сказать, что «Двадцать четыре прелюдии и фуги» Д. Д. Шостаковича завоевали ведущее место,как на концертной эстраде, так и в педагогической практике, получив значение третьего тома «Хорошо темперированного клавира» Баха, но уже ХХ века.

**3.1. Анализ Прелюдии и фуги G-dur op.87 Д.Шостаковича**

При подробном аналитическом рассмотрении«Прелюдии и фуги G-dur» op.87, была проведена работа по определению идейно-образного содержания; определены структура форм, размеры построений; анализгармонического языка; были изучены авторские ремарки; нотное прочтение данного сочинения; прослушивание аудио записей в исполнении выдающихся пианистов. Детальный разбор произведения и всех исполнительских приемовпроводился при поддержке и с опорой на научные труды ведущих ученых-музыковедов, в частности, работыА.Н.Должанского «24 прелюдии и фуги», выдержки из которой в тексте данного параграфа, выделены в виде цитат.

Прелюдия и фуга G-dur из цикла «24прелюдии и фуги»ор.87 Д.Д. Шостаковича – это сочинение, в котором каждая из частей не только дополняют друг друга, но и взаимосвязаны между собой тонально, образно, идейно.Контраст между прелюдией и фугой представлен по разным жанровым направлениям:вокальное (в прелюдии) и инструментальное (в фуге).

Художественно-образное содержание прелюдии, как отмечает С.С. Скребков,«ассоциируются с массовыми народными сценами из опер Мусоргского, особенно из «Бориса Годунова». В обеих пьесах, несмотря на их абсолютную разность, основной и общей характеристикой главных образов становится их внутренняя сила, воля, собранность.Музыка поражает глубиной содержания, эмоциональностью, страстностью и гениальным полифоническим мастерством»[39,с.18].

Однако при всей разности характеров, образы прелюдии и фуги дополняют друг друга и являются разными сторонами одного и того же явления.В *прелюдии* Шостакович воплощает атмосферу далекой старины, эпического прошлого: драматическую картину борьбы, страданий и горя народа. Прелюдия включает в себя две темы: размеренно-архаичная в нижнем регистре с авторской ремаркой pesante и напряженная тема в высоком регистре (тт. 8-11). Эти темы контрастны, но ощущается их тесное взаимодействие друг с другом, по подобию диалога между ними(см. Приложение 1).

Итак, первая тема прелюдии в трехголосном изложении воплощает образ старины, октавное звучание темы создает ощущение объемности, значимости, которое достигается благодаря правильному распределению сопранового, среднего и басового голосов.Развитие музыкальной ткани первой темы хорошо организовано и профессионально подготовлено.В процессе игры пианист должен подчеркнуть размеренность, неторопливость движения мелодии с помощью глубокого звучания tenuto, абсолютно свободными руками и глубоким погружением до дна клавиш. «Для извлечения глубокого красивого и объемного звука нужно использовать естественный вес руки, а при необходимости добавлять мягкий нажим рукой, если одного ее веса бывает недостаточно».Широкие интервалы между звуками мелодии должны быть наполнены по смыслу с образным сюжетом прелюдии.

Исполнитель-пианист, подготавливая тему для дальнейшего ее развития, долженследить за тем, чтобы она не дробилась и развивалась в непрерывном течении.

Втораятема в высоком регистрев духе старинной западно-европейскойтемы создает образ божественной чистоты и духовности. Пианист, благодаря прикосновению кончиками чутких пальцев свободной пластичной руки создает заданный образ. Для создания впечатления текучести, непрерывности, мелодической линии важно уметь соединять каждое мотивное звено.

Постепенное развитие каждой из тем приводит к усилению напряженности. В тактах 30-36 «усиливается и расширяется связующий элемент, заимствованный из тт. 15-16, который отдаленно напоминает соотношение большого и малых колоколов в перезвоне».В кульминационный моментобе темы звучат одновременно, и создается впечатление жестокого и неумолимого образа с острым конфликтным драматургическим развитием. В конце прелюдии(т.44) звучит диссонирующий неустойчивый аккорд в басовом регистре. «В верхнем регистре на расстоянии двух октав вторая тема достигает наивысшего напряжения, звучит крайне мятежно в мажоро-миноре с высокой IV и пониженной II ступенями и обрывается в последнем такте». Нет устойчивого разрешения.

Соотношение между строгостью и простотой ритмического рисунка прелюдии можно достичь, если найти правильный темп. Необходимо помнить «об октавном проведении второй темы шестнадцатыми в левой руке, которое представляет определенные сложности». Использование педали будет способствовать соединению мелодических линий, чтобы длинные ноты не прерывались. Применение средней педали возможно в тех местах, где гармонию невозможно удерживать руками, можно использовать принцип полупедали, четвертьпедали или педального «вибрато».

Динамические оттенки помогут выявить кульминационные моменты произведения, выстроить динамический план в соответствии с общим эмоциональным настроением и чтобы форма произведения была охвачена«единым эмоциональным порывом, сплошной динамической волной».

Важное значение имеют авторские указания, касающиеся артикуляции, фразировки, штрихов, динамики, педализации и т.п., что поможет раскрыть содержание произведения.

*ФугаG-dur*, как уже отмечалось выше, отличается от прелюдии, контрастирует с ней.Характер фуги решительный, с элементами скерцозности: быстрая смена контрастных интервалов, штрихов, ладов, пружинистый ритм. Безусловно, исполнитель должен обладать виртуозными техническими способностями.

Правильный темп создаст образ волевой и упругой мелодики. Тема фуги соль мажор на протяжении своего развитияпретерпевает много тональных, регистровых изменений.Тема условно делится на три мотива: устремлённный мотив, мотив в танцевальном движении, речевой мотив в конце.В целом тема фуги имеет быстрый, энергичный характер с оттенком некоторой«неуклюжести и угловатости». Далее идут противосложения, дополняющие тему, «консонирующие с ней интонациипротивосложений синкопированными акцентами придают рельефность скачкам, содержащимся в первой половине ее построения». Во второй части первого противосложения появляется мотив из шестнадцатых, который придает окончанию темы черты мягкости. В разработочном разделе тема проводится только в «одном из крайних голосов, часть второго противосложения транспонируется на октаву вниз» (т.46).В двухголосных проведениях второе противосложение опускается.

В интермедиях используется принцип контрастности. Первая интермедия (т.9-10) несет связующую нагрузку между вступлениями среднего и нижнего голосов. Мотивный контрапункт построен на элементах темы и непрерывно, то в одном, то в другом голосе проводится завершающий триольный мотив темы в прямом или обращенном виде. В другом голосе двухголосной интермедиипроходит первый мотив темы. Начиная с тт.15-21, каждая из интермедий образует развитое построение, а многократное повторение начального мотива темы в разных голосах образует канонические секвенции. Мотивное движение проводится при модуляционном движении. Тональный план следующий: ля минор (тт.22-25); ми минор (тт.26-29);субдоминановая тональность - до мажор (тт.35-38); отдаленные субдоминантовые тональности си-бемоль (тт.44-47) и ми-бемоль (тт.48-51) мажор,что является не только «подготовкой к главной тональности, но и окружением одноименной к ней тональности соль минор.Именно поэтому после двух последующих стретт, в соль мажоре (тт.61-64) и ре мажоре (тт. 65-69)» [16,с.18].

Яркая кульминация на fortissimo, стреттное движение в которой логика голосоведения скорее ощущается, чем прослеживается. «Повторяясь в таком виде, они придают движению темы еще более угловатую и диссонансную форму за счет эффекта сжимания, «набегания» звена на звено (при исполнении очень важно, чтобы рука оставалась раскрепощенной и легкой)».

Начиная с такта 83 идет возвращение в основную тональность и подготавливается заключительный раздел, «основанный на стреттах свободного построения».Все голоса кроме баса в тт. 83-87, «неуклонно подтверждающего тонику доминантой, проводят тему в целом, а ее отрывки в противодвижении или увеличении (тт. 94, 97).Присутствует большое разнообразие приемов развития. «Сначала (тт. 83-84) возникает беспрерывный двухголосный канон на первом мотиве. Второе звено этого канона служит началом незаконченнойстретты между верхним и средним голосами (тт. 84-85). Оба последних проведения (тт. 84-87) в свою очередь образуют бесконечный канон второго разряда: с неравными расстояниями вступления голосов в пол такта и полтора такта.Все это (тт. 83-87) служит большим разгоном, предыктом. Напряжение все более усиливается и приводит к трехголосной усеченной стретте (тт. 89-91)».

С 92такта тема завершается, а последующие два такта (92-93), подобно интермедиям, подводят к особенно важному последнему проведению. Его завершающее значение подчеркивается взятойна fortissimo ноты ля-бемоль, создающей внезапное отклонение (т. 94).Тема звучит величаво и утвердительно, этот эффект создается благодаря тому, что первые шесть нот ее проходят в увеличении (восьмыми), тем самым освобождая ее от устремленного характера темы.С наступлением заключительной тоники в басу (т. 97) в среднем голосе (т. 98) стреттнопоявляется тема но не сразу,а с ее второго такта. Начало (в т. 97) заменяет «сплавленный» с нею, несколько измененный и взятый впротиводвижении заключительный (триольный) мотив». В 99 такте VII ступень ми-бемоль мажора (ре), являющаяся доминантой соль мажора приобретает значение тоники.

Исполнитель данного сочинения должен передать накал страстей, выявить «специфику всех составляющих эмоционального закипания», используя при этом богатство фактуры. Как указываетА.Н.Должанский, «каждый голос в отдельности должен звучать настолько отточено и содержательно, чтобы даже в одиночестве оставаться интересным и захватывающим для слушателя» [16,с.48].

При всей сложности фактуры следуетдобиваться ощущения легкости, непринужденности, «живости и колкости в прикосновении к клавиатуре». Как и во всем творчестве Шостаковича, исполнителю следует одновременно уметь охватывать большие фразы и уметь подчеркнуть мелкие детали текста.Следует отметить, что исполнение произведения потребует тщательной проработки в выверенном темпе, со всеми нюансами и в полную эмоциональную силу.

Таким образом, проведенный анализ соль мажорной прелюдии и фуги Шостаковича окажет определенную помощь пианисту-исполнителю при решении вопросов редактирования и интерпретации.

**3.2. К вопросу интерпретации фортепианных сочинений Д.Шостаковича**

Фортепианные сочинения Шостаковича очень популярны и присутствуют в репертуаре всех выдающихся пианистов современности. Уже накоплен большой опыт интерпретации фортепианной музыки Шостаковича.

Приступая к анализу вопросов интерпретации фортепианных сочинений композитора, в первую очередь, следует остановиться на материале цикла «24 прелюдии и фуги» ор. 87, которому посвящена данная работа.

Цикл получил наибольшее распространение в концертно-исполнительской и педагогической практике. Некоторые пьесы данного сочинения можно прослушать в исполнении автора и других пианистов, в том числе С. Рихтера, Э. Гилельса, В. Софроницкого, М. Гринберг, Л. Власенко. Известно, что первым исполнителем цикла была Татьяна Николаева.

Среди многочисленных интерпретаций произведения яркое впечатление произвело выступление китайского пианиста, лауреата международного конкурса им. П. И. Чайковского Лю Ши-Куня, который исполнил Прелюдию и фугу A-dur. Гениально ярко были трактованы прелюдия и фугаDes-dur в исполнении С. Рихтера. Не только фуга, но и прелюдия, столь жизнерадостная на первый взгляд, рождает при внимательном вслушивании ассоциации с жуткими образами насилия, войны.

Помимо таких выдающихся интерпретаторов цикла как Т. Николаева, С. Рихтер, Э. Гилельс, В. Софроницкий, М. Гринберг, Л. Власенко, интересна также трактовка современного американского джазового музыканта-исполнителя и композитораКейтаДжарретта. Джарретт получил международное признание, исполняя сольные концерты, спонтанно импровизируя любую музыку без предшествующей подготовки, в том числе классическую музыку. В 1980 году исполнял классическую музыку также часто как джаз. Джазовое исполнение прелюдий и фуг Шостаковича у Джарреттавпервые состоялосьв 1993 году.

Актуальность, яркие стилевые особенности полифонического жанра Д.Д. Шостаковича привлекали и будут привлекать еще не одно поколение пианистов.

Рассматривая вопрос интерпретации других фортепианных сочинений Шостаковича, можно остановиться на некоторых редко исполняемых фортепианных сочинениях. Так, например, выдающий пианист ХХ столетия А. Ведерников сделал запись первой и второй сонат Шостаковича.В своей трактовке первой сонаты пианист раскрыл замыслы творческих устремлений автора. С большой энергией воплощена токкатная сфера сонаты. В ней Ведерников передал не только моторную энергетику характера, но и внутренний мир человеческой силы. Звучание сонаты, благодаря необычайной трактовке нотного текста воплощено в потоке токкатного движения, в гулких педальных эффектах низкого регистра (перед проведением побочной партии в репризе, где зона педального пятна значительно расширена по сравнению с авторским замечанием и др.

В другом сочинении Шостаковича в «Первом концерте для фортепиано с оркестром» интересное интерпретационное решение дает пианистка М. Гринберг. А, именно, во второй части концерта главная тема трактуется ею как лирическое повествование с небольшим эмоциональным подъемом в кульминации среднего раздела. Лирический раздел оттеняет образную сферу крайних частей, в результате чего «комическое» воплощается с безупречным чувством меры, и таким образом подчеркиваются художественные достоинства образов смеха.

В исполнении В. ЮдинойВторой сонаты Шостаковича также можно усмотреть ряд ярких интерпретационных находок:передача звуковой панорамы, перспектив формы с рельефными кульминациями, властным ритмом и многое другое. Эмоциональная окраска исполнения получила воплощение в интонировании лирических тем. Произошла вокальная трактовка музыки сонаты,передана скрытая полифония на материале русской народной песенности.

Известно, что внимание к наследию композитора набирает популярность, несмотря на сложную технику композиции, усложненность музыкального языка.Музыка Шостаковича привлекает современного слушателя своей одухотворенностью, необычностью, многогранностью. Уникальность полифонии Шостаковича заключена в воздействии на слушателя по подобию того, что музыка «разговаривает без слов».

Дмитрий Дмитриевич Шостакович – величайший художник современности, отражая в своей музыке реалистическую действительность, негативные проявления жизни, противоречия общественных отношений,создал масштабные художественные полотна. Не всегда исполнители-пианисты могут осуществить эмоционально-образную расшифровку музыкального произведения Шостаковича. Как указывает А.Н. Должанский«некоторые малоопытные исполнители часто осуществляют по наитию, опираясь исключительно на собственную интуицию, или случайные чувственные ориентиры. Иногда это приносит и некоторые положительные результаты. Для талантливого специалиста интуиция имеет серьезное значение. Однако, не исключая этих, весьма важных средств ориентации, все же нельзя считать ихдостаточными, т.к. они не дают полного представления об образной сфере произведения, могут привести к недосмотрам и ошибкам. Затем многие ошибочные выводы подаются как индивидуальная трактовка исполнения» [16,с.138].

Безусловно, точное прочтение художественной мысли музыкального сочинения возможно лишь при внимательном изучении и расшифровке конкретных выразительных средств, заложенных в его фактуре. Определив художественные задачи нотного текста, исполнитель способен правильно интерпретировать сочинение автора во время исполнения.

З**АКЛЮЧЕНИЕ**

Изучив научно-теоретические материалы по жизни и творчеству Д.Д. Шостаковича, а также проведя музыкально-стилистический анализ его фортепианных произведений, пришли к выводу:

1. Общие тенденции интерпретации музыки Шостаковича развивались под воздействием идейно-философского начала периода истории нашей страны начала ХХ столетия, а также эстетическим воззрениям самого Шостаковича.

2. Установлено, что цикл «24 прелюдии и фуги» ор. 87 является вершиной полифонического письма Шостаковича - это символическое обобщение эволюции фортепианного стиля на уровне гармоничного синтеза. Своеобразная арка творчески осмысленного фольклора, эпоса, народных трагедий, лирики.

3. На основании анализа сочинений Д.Шостаковича, мы пришли к выводу о том, что фортепианный стиль композитора по образно-содержательной характеристике, по разнообразию композиционных приемов приобретают сугубо актуальное, практическое значение для современного искусства.

4. Новаторство композитора заключается в использованииширокого спектра выразительных средств как классической мажоро-минорной системысметро-ритмической квадратностью, традиционной гармонической функциональностью, так и с использованиемладов старинной музыки с альтерированными ступенями, метро-ритмической, структурной и функционально-гармонической свободой; в широком внедрении всех форм полифонического письма.

4. Актуальность дипломного реферата заключается в возможности использования результатов в учебно-педагогической работе. Анализ фортепианных сочинений Шостаковича, в частности, прелюдии и фуги соль мажор ор.87, проведенный в рамках дипломного проекта, может быть в дальнейшем продолжен.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян, Л.О. Дмитрий Шостакович:опыт феноменологии творчества: [Моногр.] / Л. О. Акопян ; Рос. акад. наук, М-во культуры Рос. Федерации. 2004.-473с.
2. Алексеев, А.Д. Советская фортепианная музыка: 1917-1945. [Текст] М.: Музыка, 1974. - 248 с.
3. Асафьев, Б.В. Музыкальная форма как процесс: Кн.1 и 2. [Текст] 2-е изд. - Л.: Музыка, 1971. - 376 с.
4. Асафьев, Б.В. О творчестве Д.Шостаковича и его опере «Леди Макбет Мценского уезда»//Д.Шостакович: Статьи и материалы [Текст] /Сост.иред.Г.М. Шнеерсон. М.:Музыка.- 1976. С.151-152.
5. Березовчук, Л.Н. Стилевые взаимодействия в творчестве Д. Шостаковича как способ воплощения конфликта [Текст] // Вопросы теории и эстетики музыки – Л., 1977. – С.95 – 119.
6. Берков В. О. Ладовые черты мажора и минора и их модификации // Гармония и музыкальная форма [Текст] // Музыкальная академия, 1977. № 4.
7. Бобровский, В.П. Музыкальное мышление Шостаковича и основы его тематизма[Текст] // Музыкальная академия, 1997. № 4.
8. Бобровский, В.П. О некоторых чертах стиля Шостаковича 60-х годов. Ст. 1-я[Текст] //Музыка и современность: Сб.статей. М.:Музыка.-1974. п.8.С.200.
9. Бобровский, В.П. Камерные инструментальные ансамбли Д.Шостаковича: Исследование. [Текст] М.: Сов.композитор, 1961.- 258 с.
10. Бобровский, В.П. О некоторых сторонах ладотональнойпеременности в музыке Д.Д.Шостаковича. [Текст] В кн.: Проблемы лада: Сборник статей. ГЛ., 1972, с.239-251.
11. Гаккель, Л.Е. Фортепианная музыка XX века: Очерки.- [Текст] ГЛ.-Л.: Сов.композитор, Ленингр.отд-ние,1976. 296 с.
12. Данилевич Л.В. Дмитрий Шостакович: Жизнь и творчество. [Текст] М.: Сов.композитор, 1980. - 301 с.
13. Дельсон В.Ю. Фортепианное творчество Д.Д.Шостаковича. [Текст] М.: Сов.композитор, 1971. - 247 с.
14. Дельсон В.Ю. Интерпретация фортепианных произведений Шостаковича. [Текст] -В кн.: Музыкальное исполнительство.М., 1973, вып.8, с.57-74.
15. Должанский А.Н. О ладовой основе сочинений Шостаковича. [Текст] В кн.: Черты стиля Д.Шостаковича. М., 1962,с.24-86.
16. Должанский А.Н. 24 прелюдии и фуги Д.Шостаковича. 2-е изд., испр. - Л.: Сов.композитор, 1970. - 258 с.
17. Дроздов А.Н. Д.Шостакович, соч.1: Три фантастических танца для фортепиано. Музыка и революция, 1987, JS I, с.40.
18. Друскин, М.С. О фортепианном творчестве Д.Шостаковича. Советская музыка, 1935, № II, с.52-59.
19. Друскин, М.С. Советская фортепианная музыка. Советская музыка, 1941, № I, с.42-53.
20. Денисов Э.В. Заметки об оркестровке Д. Шостаковича. В сб.: Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники, М.: “Советский композитор”, 1986 №12.
21. Д.Шостаковичо времени и о себе (1926-1975). [Текст] -М.: Сов.композитор, 1980.- 375 с.
22. Д. Шостакович: Статьи и материалы [Текст] /Сост. и ред. Г. М. Шнеерсона; Ред. коллегия: И. Андроников, М. Друскин, В. Задерацкий, Г. Шнеерсон. М.: Советский композитор.1976. - 336 с.
23. Житомирский, Д.В. Из размышлений о стиле Шостаковича. [Текст] М.: Советская музыка, 1976, 9, с.55-62.
24. Задерацкий, В.В. Об интерпретации сборника "Прелюдии и фуги" Шостаковича. [Текст] В кн.:Вопросы фортепианной педагогики. М., 1967, вып.2, с.198-213.
25. Задерацкий, В.В. Полифония в инструментальных произведениях Шостаковича. [Текст] М.: Музыка, 1969. - 270 с.
26. Ивашкин А. Модальность звукорядов в современной музыке (К проблеме художественного канона) [Текст] // Вопросы музыкального анализа: Труды ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1976. – Вып. XXVIII.
27. Левая, Т.Н. Отношения горизонтали и вертикали в фугах Шостаковича и Хиндемита. [Текст] В кн.: Полифония: Сборник теоретических статей. М., 1975, с.228-249.
28. Левая, Т.Н. Шостакович: поэтика иносказаний [Текст] // Искусство XX века: уходящая эпоха? – Нижний Новгород, 1997. – Т. 1.
29. Лейе, Т.Е. О претворении жанра ноктюрна в произведениях Шостаковича [Текст] // Проблема музыкального жанра. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1981. – С. 122 – 134.
30. Мазель, Л.А. О стиле Шостаковича [Текст] /Л.А Статья по теории и анализу музыки. М.:Музыка,- 1982, С.237.
31. Мазель, Л.А. О фуге Домажор Шостаковича. [Текст] В кн.: Черты стиля Д.Шостаковича. М., 1962, с.332-347.
32. Мазель, Л.А. Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений: Элементы музыки и методика анализа малых форм[Текст] .- М.: Музыка, 1967.-752с.
33. Мнацаканова Е.А. Некоторые наблюдения над стилем сборника «24 прелюдии и фуги» [Текст] // Д. Шостакович. – М., 1967.- С.264-286
34. Музыкальный энциклопедический словарь. Гл. ред. Келдыш Г. М: Советская энциклопедия, 1991. – 672 с.
35. Нейгауз, Г.Г. Дмитрий Шостакович [Текст] //Г.Г. Нейгауз Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям: Сб.статей/Сост.Г.Ш.Орджоникидзе. М.:Музыка.- 1967. С.44-86.
36. Отечественная музыкальная литература. 1917-1985.Вып.2: Учебник для музыкальных училищ. - М.: Музыка, 2002. – 310с., нот.
37. Протопопов, В. В.Очерки из истории инструментальных форм XVI - начала XIX века. [Текст] -М.: Музыка, 1979. -С. 76.
38. Симакова, Н.А. Контрапункт строгого стиля и фуга. История. Теория. Практика. Книга первая. Контрапункт строгого стиля как художественная практика и учебная дисциплина. [Текст] – М.: Композитор, 2002.-325с.
39. Скребков, С.С. Прелюдии и фуги Д.Шостаковича. Советская музыка, 1953, В 9, с.18-24.
40. Франтова, Т.В. Канон в музыке отечественных композиторов второй половины XX века. [Текст] -Ростов н/Д.: изд-во РГК им. С.В.Рахманинова, 2008. - С. 12.
41. Хентова, С.М. Д. Шостакович. Жизнь и творчество: Монография.в 2 кн. [Текст] / С. М. Хентова. – Л.: Сов.композитор, 1985. -1280с.
42. Хентова, С.М. Молодые годы Шостаковича: Кн.1. -Л.-М.: Сов.композитор, 1975. 333 с.
43. Хентова, С.М. Д.Д.Шостакович в годы Великой Отечественной войны. [Текст] Л.: Музыка, 1979. - 280 с.
44. Хентова, С.М. Молодые годы Шостаковича: Кн.2. [Текст] М-Л.: Сов.композитор, 1980.- 317 с.
45. Холопова, В. Н. Несколько наблюдений над ритмикой Шостаковича //Черты стиля Д.Шостаковича[Текст] / В. Н. Холопова. – М.: Музыка, 1983. – С.283-308.
46. Цахер, И. Фуга как феномен музыкального мышления (Бетховен, Хиндемит, Танеев, Шостакович). [Текст] - М.: Композитор, 2005. - 240 с.
47. Широкова В. О стилистической семантике инструментальной музыки Шостаковича [Текст] // Анализ, концепции, критика: статьи молодых музыковедов. – Л.: Музыка, 1977.- С.19-30.
48. Шостаковичу посвящается. 1906-1996:Сборник статей к 90-летию со дня рождения композитора[Текст] /Сост.Е.Долинская. М.:Музыка- 1997-197с.
49. Шнитке А.Г. Некоторые особенности оркестрового голосоведения в симфонических произведениях Д.Д. Шостаковича [Текст] // Дмитрий Шостакович: Сб. ст. – М.: Сов. Композитор, 1967.С. 499-532.
50. Энтелис, Л.А. Силуэты композиторов XX века[Текст] / Л.А. Энтелис. – М.: Музыка, 1975. – 248 с.
51. URL: http://www.samluka.ru/01213/Shostakovich02.htm
52. URL: http://art.1september.ru

## ПРИЛОЖЕНИЕ 1

**Прелюдия и фуга G-dur из цикла «24 прелюдии и фуги»op.87 Д.Шостаковича**