

5. Darda V.N. *Zhanrovo-stilevye parametry al'tovogo kontserta v tvorchestve kompozitorov Mangeym'skoy shkoly: dis. kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 [Genre and stylistic parameters of the viola concertos in the creativity of the composers of the Mannheim school. Author's abstract of diss. PhD in Art History: 17.00.02]*. Rostov-on-Don, Rostov State Rachmaninov Conservatoire Publ., 2015. 234 p. (In Russ.).
6. Paul Hindemith. *Kontsert dlya klarneta s orkestrom [Concerto for clarinet and orchestra]*. (In Russ.). Available at: <https://classic-online.ru/ru/production/4356> (accessed 08.04.2017).
7. *Ebony-concerto. I. Stravinsky*. (In Engl.). Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=ToYUCuUE9pk> (accessed 08.04.2017).
8. Heaton R. (2014) "Pierre Boulez 'Domaines'" [Liner notes]. *The inner time: contemporary music for clarinet [CD]. Clarinet Classics Education*. (In Engl.). Available at: <http://researchspace.bathspa.ac.uk/2491/> (accessed 09.04.2016).

УДК 78.083.2

ПЕРСПЕКТИВНОЕ ЗНАЧЕНИЕ ЦИКЛА 24 ПРЕЛЮДИИ И ФУГИ ОР. 87 В ТВОРЧЕСТВЕ Д. Д. ШОСТАКОВИЧА

Лю Чже, соискатель ученой степени кандидата искусствоведения, кафедра музыкального воспитания и образования, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена (г. Санкт-Петербург, РФ; г. Баоту, КНР). E-mail: galkax@mail.ru

Статья посвящена изучению влияния Двадцати четырех прелюдий и фуг ор. 87 Д. Шостаковича на творчество композитора 1951–1975 годов. Материалом для исследования послужил комплекс сочинений этих лет всех жанров. Высказывается и доказывается мысль, что цикл не только концентрирует особенности стиля Шостаковича, но и становится, своего рода, донором для дальнейшей эволюции творчества. Приводятся примеры цитирования фрагментов из ор. 87 в произведениях автора и других композиторов. Отмечается, что к этому опусу восходят неоклассицистские тенденции, встречающиеся в сочинениях последнего периода творчества. Характеризуются присущие для многих Прелюдий и Фуг эталоны образно-тематической, стилистической антитезы, которые наблюдаются в произведениях 1951–1975 годов. С ор. 87 связана особая детализация лирических высказываний в камерно-вокальных сочинениях и квартетах этих лет. Прелюдии и Фуги стали энциклопедией интонационного словаря Шостаковича, он во многом раскрывается через жанровую семантику. Наиболее разнообразна семантика вокальных жанров, что созвучно дальнейшей стилистической эволюции творчества Шостаковича – усилению в нем вокального и вокально-речевого элемента. В заключение следует вывод: последний период творчества Шостаковича несет на себе печать как открытого, так и опосредованного влияния Двадцати четырех прелюдий и фуг. Оно обусловлено во многом универсальной концентрацией в ор. 87 образов, традиций, а главное, интонационно-жанровых моделей. Цикл стал импульсом для еще более масштабного включения полифонического элемента и полифонических методов работы с музыкальным материалом в произведениях всех жанров.

Ключевые слова: творчество Д. Д. Шостаковича 1951–1975 годов, интонационно-жанровые модели, семантика вокальных жанров, вокальные жанры, струнный квартет, тематизм, образно-тематическая антитеза.

THE PERSPECTIVE IMPORTANCE OF A SET OF TWENTY-FOUR PRELUDES AND FUGUES OP. 87 IN THE CREATIVE WORK OF D.D. SHOSTAKOVICH

Liu Zhe, Applicant of PhD in Art History, Department of Musical Upbringing and Education, Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg, Russian Federation; Baotou, China). E-mail: galkax@mail.ru

The article is devoted to the study of influence of the Twenty-four Preludes and Fugues, Op. 87 by Dmitri Shostakovich on his works in the period of 1951–1975. A series of works in all genres during these years served as a research material.

The idea expresses and proves that this cycle not only concentrates the features of Shostakovich's style but also becomes a kind of a benefactor for further evolution of the composer's work. Examples of citing the fragments from Op. 87 are given in the work of the author and other composers. It is noted that neoclassicist tendencies, found in the works of the last period of creativity, go back to this opus. The standards of figuratively thematic, stylistic antithesis, characteristic of many Preludes and Fugues, are characterized in the works of these years. A special detailing of lyrical utterances in the chamber-vocal compositions and quartets of 1951–1975 is connected with Op. 87. Preludes and Fugues became the encyclopedia of Shostakovich's intonation dictionary, which is mostly revealed through the genre semantics. The most diverse is the genre semantics of vocal genres, which was consonant with the further evolution of Shostakovich's creative style – strengthening the vocal and vocal-verbal element. At the end of this article, there is the following conclusion: the last period of creativity of Shostakovich bears the stamp of both, open and indirect impact of the Twenty-four Preludes and Fugues. It is largely due to the universal concentration of images, traditions, and most importantly, intonation-genre models in Op. 87. Expanded polyphonic work in Op. 87 became an impulse for even more large-scale inclusion of the polyphonic element and polyphonic methods of working with musical material in works of all genres.

Keywords: creativity of D.D. Shostakovich in 1951–1975, intonation-genre models, semantics of vocal genres, vocal genres, string quartet, thematism, figurative and thematic antithesis.

Цикл Двадцать четыре прелюдии и фуги ор. 87 является вершинным произведением в фортепианном наследии Д. Д. Шостаковича, о чем еще в 1969 году писал В. В. Задерацкий [5]. В начале 2000-х годов Г. П. Овсянкина подтверждает эту мысль [11]. М. Д. Сабинина в середине 1970-х годов отмечает обобщающую роль этого произведения в наследии Д. Д. Шостаковича [12, с. 287]. В статье автора настоящей работы «Двадцать четыре прелюдии и фуги Д. Д. Шостаковича в аспекте эволюции авторского стиля» [6] доказывается, что в данном цикле концентрируются все основные черты уникального стиля композитора до 1950-го года. Подчеркивается, что в Прелюдиях и Фугах сосредоточены основные традиционные доминанты, характерные для творчества Д. Д. Шостаковича. Акцентируется внимание на богатстве интертекстуальных связей как в «интро» направлении, то есть в аспекте авторского творчества, так и в «экстра» направлении – в выходе за его пределы (термины Н. И. Вербы).

В связи со столь большой обобщающей значимостью ор. 87, встает закономерный вопрос: какова была роль цикла после его создания, то есть в последующие двадцать четыре года творчества Шостаковича? Поэтому целью настоящей статьи является изучение основных параметров воздействия Двадцати четырех прелюдий и фуг на произведения Шостаковича 1951–1975 го-

дов. Материалом исследования послужил комплекс сочинений этих лет. Полученные результаты и выводы соотносились с авторитетными теоретическими изысканиями, содержащими размышления о последнем периоде творчества Шостаковича: М. Д. Сабининой [12], В. П. Бобровского [2; 3], В. В. Задерацкого [5], Л. О. Акопяна [1], Г. П. Овсянкиной [8–11], С. В. Надлер [7], С. М. Хентовой [13] и других авторов.

Прежде всего обращает на себя внимание тот факт, что части цикла становились источником цитирования, сначала в творчестве самого автора. Яркий пример – Концерт № 2 (1957) для фортепиано с оркестром, где главная оркестровая тема второй части основана на Прелюдии C-dur из ор. 87 (впервые это отметил А. Н. Должанский [4]). На взаимодействии двух задушевных лирических тем – строгой, хорового типа оркестровой и романса солирующего рояля, строится рефлексивное повествование. В Концерте № 2 «каждую из трех частей отличают интонационная свежесть и самобытность тематизма, в формировании которого первостепенна роль полистилистики и полижанровости. Например, главная тема II части (Andante), порученная оркестру, родственна песенной хоровой лирике и отражает своего рода образ коллективного музицирования (Прелюдия C-dur. – Л. Ч.). Тема рояля, близкая романсовой лирике, воплощает индивидуальное начало (соло

фортепиано. – Л. Ч.). Так нетрадиционно, на сочетании разных вокальных жанров, усиливается контраст между темами, хотя обе они отражают лирическую суть произведения» [11, с. 62]. Таким образом, обращение к теме первой Прелюдии из ор. 87 становится очень органичным для выстраивания содержательного целого. И в репризе части обе темы проходят в контрапунктическом единстве, символизируя полное слияние обоих проявлений лирического высказывания – коллективного и сольного. Тот факт, что Шостакович с его активной творческой фантазией обратился к заглавной теме из ор. 87, законченного более шести лет назад, заставляет задуматься. Вероятно, в этом произведении, предназначенном для выпускного экзамена сына Максима (он заканчивал в это время Московскую консерваторию), тема Прелюдии несла функцию открытия, воплощая мечту и надежду на пороге жизни.

Масштабную автоцитату из ор. 87 представляет собой виртуозное переложение для фортепианного ансамбля Прелюдии Des-dur. Как и Концерт № 2, произведение явно обращено к музицирующей молодежи. Прелюдии и Фуги стали, своего рода, эмблемой творчества Шостаковича. Именно такое понимание ор. 87 отмечается и в его цитировании в произведениях других авторов. Среди них, прежде сего, следует назвать коллективные вариации «Приношение учителю» для большого симфонического оркестра, созданные к 100-летию со дня рождения Мастера (2006) его последними учениками: Г. Г. Беловым, В. Д. Биберганом, В. Л. Наговициным, А. Д. Мнацаканяном и Б. И. Тищенко. Большинство композиторов, не сговариваясь и не советуясь друг с другом [9], обратились для своих вариаций к темам из ор. 87: Прелюдии C-dur (Г. Г. Белов – «Тема Шостаковича. Вариации», I часть), Прелюдии Des-dur (В. Л. Наговицин – «Отражения», симфонический этюд, III часть), Прелюдии и Фуге d-moll (Б. И. Тищенко – «Вариации на три темы Д. Д. Шостаковича, V часть).

К ор. 87 восходят неоклассицистские тенденции, встречающиеся в произведениях 1950–70-х годов, и родственные им образы и стилистические параллели. Причем Шостакович нередко использует прием образно-тематической, стилистической антитезы – quasi столкновения образов высокой классики, основанных на барочных, классицистских аллюзиях или на эпи-

ческих размышлениях, подобных древнерусской монодии, трактованной в духе Мусоргского, – с активным по темпу и современному по ритмическому рисунку и интонации материалом.

Этот драматургический прием в разных вариантах опробовался в Прелюдиях и Фугах. Достаточно привести ряд примеров. Прелюдия и Фуга № 3 G-dur представляют собой сопоставление образа глубокого размышления, основанного на архаичных интонациях, синтезирующих элементы и западноевропейской монодии, и древнерусского распева, и подвижной, «шаловливого» характера Фуги с интонациями «пробежки» и «прыжка». В микроцикле № 9 E-dur тяжелая монодийная поступь в басу основного тематического элемента Прелюдии сменяется виртуозным кружевом подвижной Фуги. Прелюдия и Фуга № 12 gis-moll основаны на сопоставлении образа величественного барокко и четко артикулированной с резким интервальным рельефом быстрой Фуги. В паре № 14 b-moll противопоставляются строгие распевы Прелюдии на фоне мощных, подобных органным, педальных тремоло, и подвижной, с вопросительными интонациями материал Фуги и т. д. (причем все фуги в цикле следуют attassa).

Подобный прием открытого, своего рода, лобового стилистического столкновения представлен уже в одном из последующих после ор. 87 произведений – Концертино для двух фортепиано (1952). В этом обращенном к юношеству произведении между вступлением и главной партией позиционируется своего рода антитеза возвышенно-барочного и «игривого» современно-бытового образов. «Величественное quasi барочное вступление – это “маска”, которая, как в Концерте № 1, сменяется озорным Allegretto, где графически-прозрачными классическими фактурными формулами организована интонационно-современная музыкальная ткань» [11, с. 64]. Классицистская возвышенность и игровая характерность сопоставляются и в последнем сочинении Шостаковича – Сонате для альта и фортепиано (1975). В теме финала ясно улавливается аллюзия первой части Сонаты № 14 Бетховена, а предвещающая ее гротесковая вторая часть – масштабная автоцитата из «залихватского» вступления к неоконченной опере «Игроки».

Развивавшиеся в ор. 87 высокие образы на основе интонаций немецкого барокко или русской эпической песенности в духе Мусоргского

присутствуют в целом ряде крупных произведений 1960–70-х годов. В Симфонии № 14 (1969) сочетается развитие традиций вокального цикла «Песни и пляски смерти» Мусоргского и католического реквиема. В вокально-симфонической поэме «Казнь Степана Разина» (1964) – трагедийность и характеристическая портретность, исходящая из Мусоргского. Возвышенными неоклассицистскими аллюзиями наполнен Концерт для скрипки с оркестром № 2 (1967).

Двадцать четыре прелюдии и фуги отличаются необыкновенным разнообразием лирических высказываний. До их появления в творчестве Шостаковича вряд ли можно назвать другое произведение с таким обилием лирических тонов. Это обусловлено, с одной стороны, большим числом небольших пьес, входящих в цикл (а ведь именно «в камерной музыке гораздо больше оттенков лирики» [3, с. 223]). С другой – масштабностью цикла, в результате чего он стал, своего рода, антологией лирических образов, стимулирующей лирическую доминанту шостаковичевского творчества.

Именно на последние четверть века жизни композитора приходится наибольшее число струнных квартетов (одиннадцать из пятнадцати, начиная с 1952 – по 1974 год) – своего рода исповедей композитора. Нельзя не согласиться с В. П. Бобровским: «В квартетах Шостаковича всегда ясно и полно проявляется лирико-философский и психологический аспекты его творчества» [2, с. 194]. В это время создается подавляющее число камерно-вокальных сочинений – десять циклов и отдельные вокальные миниатюры. Да и Четыре песни для голоса и фортепиано на слова Е. Долматовского, хотя и помечены ор. 86, закончены были почти одновременно с Прелюдиями и Фугами (1951). Более того, начинается процесс сближения лирически рафинированного и масштабно грандиозного начал. С одной стороны, это обусловлено тем, что появляется развернутое симфоническое полотно – вокальная Симфония № 14 (1969), в которой каждая из одиннадцати частей являет собой лирическое откровение, родственное камерному жанру. С другой – «Шесть стихотворений Марины Цветаевой» (1973) и «Сюита на стихи Микеланджело Буонарроти» из одиннадцати частей (1974) сразу же были оркестрованы, обретая симфонические черты.

Прелюдии и Фуги стали подлинной энциклопедией интонационного словаря Шостаковича, который во многом раскрывается через жанровую семантику. В цикле налицо архетипы характерного портрета, двигательных, рефлексивных, речевых жанров и др. Наиболее разнообразны архетипы вокальных жанров – песни, романса, монолога, арии и т. д. Именно через них реализуются прежде всего речевые и рефлексивные образы, столь значимые для Шостаковича, особенно в поздний период творчества.

Как это ни парадоксально, но в инструментальном произведении произошло окончательное оттачивание мастерства Шостаковича в плане владения вокальными и вокально-речевыми жанрами. Многие темы Прелюдий и Фуг насыщены речевой интонацией, а в структуре самих циклов рассыпано немало речитативных построений, о чем достаточно выразительно заявлено уже в Прелюдии C-dur (т. 15–17 и др.). Анализируя ор. 87 в аспекте жанрового генезиса, можно прийти к выводу о первостепенной роли в нем именно вокальный жанров. Обратимся к ряду примеров: Прелюдия C-dur – образ хоровой задушевной песни и певучего речитатива, Фуга – средоточие интонаций протяжных; Прелюдии e-moll и D-dur светлыми мелодиями сродни непритязательным лирическим песням; в Фуге h-moll как бы воспроизводится звучание хора и речи. Темы Фуг A-dur и As-dur близки беззаботным напевам бытовых песенок. Истоки Прелюдии E-dur уходят в древнерусскую монодию; ассоциации со знаменным распевом рождает тема запева Прелюдии c-moll (она родственна рассказу Головы из оперы «Руслан и Людмила» Глинки), близка хоровой протяжной Фуга c-moll. В Прелюдии f-moll воспроизводится образ концертной арии эпохи барокко, которая внезапно прерывается краткой реминисценцией quasi современной мелодии гимнического склада (т. 21–27); жанровый архетип западноевропейской барочной арии также воссоздается в Прелюдии F-dur и др. При этом говорить о стилизации и тем более цитировании здесь не приходится. Переинтонируя мелодико-ритмические и фактурные формулы исходной жанровой модели, автор обращается к приемам, родственными ассимиляции или стилевому моделированию (термины Г. О. Корчмара и О. А. Кузьменковой). Если стилизация – «это

именно подражание, стремление выявить наиболее характерные черты того или иного стиля и не более того», то «стилевое моделирование <...> предполагает высокую степень творческой вовлеченности, сопричастности композитора, значительный уровень деформации взятого образца...» [10, с. 230]. Именно такой принцип работы со стилиевой моделью был прежде всего характерен для Шостаковича, и ор. 87 стал в этом отношении вершинным произведением.

Мы не случайно столь подробно останавливаемся на тематическом генезисе, обусловленном вокальными жанрами. В последние четверть века, творчество Шостаковича пополняется обилием вокальных жанров и обогащается вокально-речевыми элементами. Причем процесс этот реализовался в четырех направлениях: непосредственно в камерно-вокальном жанре, в более интенсивном обращении к хоровому жанру, в привнесении вокального элемента в симфонические полотна и в насыщении инструментальных произведений вокальными по своей природе интонациями.

О возросшей роли вокального жанра свидетельствует уже отмеченный размах камерно-вокальных произведений, охватывающий небывало широкий спектр литературных первоисточников – Пушкина, Блока, Саши Чёрного, современной бытовой сатирической поэзии («Пять романсов для голоса и фортепиано на слова из журнала “Крокодил”, 1965), испанского и греческого поэтического фольклора, Цветаевой, Достоевского, Долматовского, Микеланджело Буонарроти, своего комического слова («Предисловие к полному собранию моих сочинений и краткое размышление по поводу этого предисловия», 1966).

В эти годы в творчестве Шостаковича начинает активнее позиционироваться хоровой жанр, причем в виде и оригинальных сочинений и обработок: кантата «Над Родиной нашей солнце сияет» для хора мальчиков, смешанного хора и оркестра на слова Е. Долматовского (1952), Десять поэм для смешанного хора без сопровождения на стихи революционных поэтов (1951), Две обработки русских народных песен для смешанного хора без сопровождения (1957), «Верность», цикл баллад для мужского хора без сопровождения на стихи Е. Долматовского (1970).

Проникает вокальный элемент в симфонический жанр – Симфонию № 13 для солиста, мужского хора и оркестра (1962), поэму «Казнь Степана Разина» для солиста, смешанного хора и оркестра (1964) и, как кульминация этого процесса, – в вокальную Симфонию-реквием № 14. Причем введение слова (вокального элемента) во все названные сочинения принципиально отличается от юношеских симфоний с хором – № 2 «Октябрю» и № 3 «Первомайская». В них – это метод театрализации жанра, создания мощного музыкального «плаката»; говорить о детализации в музыкальном воплощении слова здесь не приходится. В последних же вокальных симфониях роль вокального элемента принципиально другая и по образно-содержательному пафосу и по композиторскому методу.

Однако не только в этом проявляется возросшая роль вокальных жанров. М. Д. Сабининой было подмечено: «Усиление интереса к вокальной музыке не могло не сказаться на общих тенденциях стиля, не оставить следа в инструментализме» [12, с. 278]. От себя добавим, что в этом процессе доминирующую роль сыграл цикл ор. 87. Он оказал влияние на тематическое становление в поздних квартетах, с их протяженным монодическим мелосом, восходящим к древнерусским роспевам, столь мастерски воссозданным в целом ряде Прелюдий и Фуг. Особенно «знаменные» темы начинают усиливаться с Квартета № 8 (1960) – одного из самых трагических и исповедальных. Его «крайние части своей суровой сосредоточенностью обращают к суровым хоровым молитвенным жанрам, тем более, что тембровая слитность струнных сродни хоровому пению» [8, с. 119]. Усиливается подобный тип тематизма в квартетах № 11–14, ставших эпитафиями участникам квартета им. Бетховена. Что касается Квартета № 15 (1974), то «в тихой музыке первой части – Элегии – слышится древнерусское начало – ее хоральные напевы создают настроение строгой проникновенности и истовой сосредоточенности» [2, с. 204].

Не менее значимым было влияние вокального элемента на тематизм Симфонии № 10 (1953) и, тем более, № 11 «1905 год» (1957) и № 12 «1917 год» (1961). В Симфонии № 10 особенно важно переинтонирование древнерусской протяжной песенности, эпичности, причем транслированной через творчество Мусоргского (что,

в частности, было отмечено М. Д. Сабининой [12, с. 299]). И в этом процессе тоже приоритетное значение имел ор. 87.

Творчество Шостаковича всегда было богато интертекстуальными переключками. Но цикл Прелюдий и Фуг стал наиболее знаковым произведением в этом процессе, оказав влияние на виртуозное проявление интертекстуальности в последние годы творчества. В этом плане от ор. 87 могут быть перекинуты арки к Симфонии № 15 (1971). Причем в последнее десятилетие творчества усиливается *интро направление* интертекстуальных связей. На исходе жизни композитор, подводя творческий итог, все чаще обращался к своим произведениям. Встречается цитирование и детской пьесы в Сюите на слова Микеланджело Буонарроти («Бессмертие»), и трагической песни-пляски «Макферсон перед казнью» из цикла романсов на стихи английских классических поэтов в оркестровой интерлюдии второй части («Юмор») Симфонии № 13, и вступления и песни Гаврюшки из оперы «Игроки» во второй части Альтовой сонаты и др.

Нельзя не отметить и тот факт, что не без влияния работы над Прелюдиями и Фугами сформировался тот гениальный синтез разработочного и полифонического мышления, который определил метод грандиозной работы над материалом в симфонических произведениях тех лет, в частности в Симфонии № 10 (первая часть, финал). В ор. 87 подлинным симфоническим размахом отличаются разработочные разделы Фуг **A-dur, d-moll, Прелюдия Des-dur** и др.

В заключение подчеркнем: последний, почти четвертьвековой период творчества Шостаковича несет на себе печать влияния Двадцати четырех прелюдий и фуг. Оно было как открытым – вплоть до цитирования, мотивных и фактурных переключек, так и опосредованным.

Это влияние обусловлено во многом поистине универсальной концентрацией в ор. 87 образов, традиций, а главное, интонационно-жанровых моделей. Среди последних ведущую роль сыграли мелодические модели вокальных жанров, которыми, как никакое другое произведение Шостаковича, богат цикл Двадцать четыре прелюдии и фуги.

Мелодические модели вокального генезиса оказалась наиболее перспективными для последующего развития творчества Шостаковича. Они созвучны дальнейшей стилевой эволюции с усилением в ней различных проявлений вокальных элементов, в том числе «вокальной» трансформации тематизма в инструментальных жанрах.

Аналогичные выводы касаются и модификации интертекстуальных связей. Здесь в первую очередь следует отметить многообразие трактовок характеристических и эпических традиций оперного и вокального творчества Мусоргского, а также древнерусских певческих жанров. Другие по значимости интертекстуальные связи обусловлены *«интро» направлением*.

Перспективными оказались блестяще отработанные в ор. 87 приемы стилистических антиitez. Нельзя не отметить роль неоклассицистских традиций. Их стилевым фундаментом стали прежде всего музыкальные образы барокко.

Небывало масштабная полифоническая работа в цикле ор. 87 способствовала еще более разнообразному использованию в произведениях 1951–1975 годов полифонических методов работы с музыкальным материалом, полифонических форм и элементов. Причем это касается практических всех жанров.

Таким образом, можно сделать вывод: Двадцать четыре прелюдии и фуги – произведение не только концентрирующее особенности стиля Шостаковича, но и ставшее, своего рода, донором для дальнейшей эволюции творчества композитора.

Литература

1. Акопян Л. О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. – 366 с.
2. Бобровский В. П. Инструментальные ансамбли Шостаковича // Д. Шостакович: ст. и мат.-лы. – М.: Совет композитор, 1976. – С. 193–205.
3. Бобровский В. П. Камерные инструментальные ансамбли Д. Шостаковича. – М.: Совет. композитор, 1961. – 257 с.
4. Должанский А. Н. 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича. – Л.: Совет. композитор, 1970. – 274 с.
5. Задерацкий В. В. Полифония в инструментальных произведениях Д. Шостаковича. – М.: Музыка, 1969. – 270 с.
6. Лю Чже. Двадцать четыре прелюдии и фуги Д. Д. Шостаковича в аспекте эволюции авторского стиля // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2018. – № 45, ч. II. – С. 113–120.

7. Надлер С. В. Полифония Шостаковича в свете эволюции авторского стиля: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – Ростов н/Д., 2013. – 30 с.
8. Овсянкина Г. П. Культовая музыка и Дмитрий Шостакович: параллели и взаимосвязи // Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве 1917–2017: в 3 т. – СПб.: Петрополис, 2017. – Т. II: 1935–1964. – С. 427–437.
9. Овсянкина Г. П. «Приношения учителю» для большого симфонического оркестра – эстетическая декларация школы Д. Д. Шостаковича? // Творчество Д. Д. Шостаковича в контексте мирового художественного пространства: сб. ст. по мат-лам Междунар. науч. конф. 1–2 марта 2007 года. – Астрахань, 2007. – С. 340–347.
10. Овсянкина Г. П. Размышления о роли стилистической модели в творческом процессе: беседа с композитором Григорием Корчмаром // Процессы музыкального творчества. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2010. – Вып. 11. – С. 207–233.
11. Овсянкина Г. П. Фортепианный цикл в отечественной музыке второй половины XX века: школа Д. Д. Шостаковича: моногр.: в 2 кн. – СПб.: Композитор, 2003. – Кн. 1 – 321 с.; Кн. 2 – 130 с.
12. Сабинина М. Д. Шостакович – симфонист. Драматургия, эстетика, стиль. – М.: Музыка, 1976. – 476 с.
13. Хентова С. М. Шостакович: Жизнь и творчество: в 2 т. – М.: Композитор, 1996. – Т. I. – 525 с. – Т. II. – 550 с.

References

1. Akopyan L.O. *Dmitriy Shostakovich: opyt fenomenologii tvorchestva [Dmitry Shostakovich: experience of phenomenology of creativity]*. St. Petersburg, Dmitriy Bulanin Publ., 2004. 366 p. (In Russ.).
2. Bobrovsky V.P. Instrumental'nye ansambli Shostakovicha [Chamber musical instruments ensembles of D. Shostakovich]. *D. Shostakovich. Stat'i i materialy [D. Shostakovich: Articles and materials]*. Moscow, Sovetsky composer Publ., 1976, pp. 193-205. (In Russ.).
3. Bobrovskiy V.P. *Kamernye instrumental'nye ansambli D. Shostakovicha [Musical instruments ensembles of Shostakovich]*. Moscow, Sovetsky composer Publ., 1961. 257 p. (In Russ.).
4. Dolzhanskiy A.N. *24 prelyudii i fugi D. Shostakovicha [24 preludes and fugues by D. Shostakovich]*. Leningard, Sovetsky composer Publ., 1970. 274 p. (In Russ.).
5. Zaderatskiy V.V. *Polifoniya v instrumental'nykh proizvedeniyakh D. Shostakovicha [Polyphony in the instrumental works of D. Shostakovich]*. Moscow, Music Publ., 1969. 270 p. (In Russ.).
6. Liu Zhe. Dvadsat' chetyre prelyudii i fugi D.D. Shostakovicha v aspekte evolyutsii avtorskogo stilya [Twenty four preludes and fugues by D.D. Shostakovich in aspect of evolution of author's style]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2018, № 45, part II, pp. 113-120. (In Russ.).
7. Nadler S.V. *Polifoniya Shostakovicha v svete evolyutsii avtorskogo stilya: avtoreferat dis. kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 [Shostakovich's polyphony in the light of the evolution of the author's style. Author's abstract of diss. PhD in Art History: 17.00.02]*. Rostov-on-Don, 2013. 30 p. (In Russ.).
8. Ovsyankina G.P. Kul'tovaya muzyka i Dmitriy Shostakovich: paralleli i vzaimosvyazi [Circus music and Dmitry Shostakovich: parallels and interrelations]. *Sud'by russkoy dukhovnoy traditsii v otechestvennoy literature i iskusstve 1917-201 [The fate of the Russian spiritual tradition in domestic literature and art of 1917-2017]*. St. Petersburg, Petropolis Publ., 2017, vol. II, 1935-1964, pp. 427-437. (In Russ.).
9. Ovsyankina G.P. "Prinosheniya uchitel'yu" dlya bol'shogo simfonicheskogo orkestra – esteticheskaya deklaratsiya shkoly D.D. Shostakovicha? ["Musical gifts to the teacher" for big symphonic orchestra – the esthetic declaration of school of D.D. Shostakovich?]. *Tvorchestvo D.D. Shostakovicha v kontekste mirovogo khudozhestvennogo prostanstva: sbornik statey po materialam Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii. 1-2 marta 2007 goda [D.D. Shostakovich's creativity in the context of world art space. The collection of articles on materials of the International scientific conference. On March 1-2, 2007]*. Astrakhan, 2007, pp. 340-347. (In Russ.).
10. Ovsyankina G.P. Razmyshleniya o roli stilisticheskoy modeli v tvorcheskom protsesse: beseda s kompozitorom Grigoriem Korchmarom [Reflections about a role of stylistic model in creative process: conversation with the composer Grigory Korchmar]. *Protsessy muzykal'nogo tvorchestva [Processes of musical creativity]*. Moscow, Publ. RAM of Gnesiny, 2010, iss. 11, pp. 207-233. (In Russ.).
11. Ovsyankina G.P. *Fortepiannyi tsikl v otechestvennoy muzyke vtoroy poloviny XX veka: shkola D.D. Shostakovicha: monografiya: v 2 kn. [The piano cycle in Russian music of the second half of the twentieth century: the school of D.D. Shostakovich. Monograph. In 2 books]*. St. Petersburg, Composer Publ., 2003, book 1. 321 p.; book 2. 130 p. (In Russ.).
12. Sabinina M.D. *Shostakovich – simfonist. Dramaturgiya, estetika, stil' [Shostakovich is a symphonist. Dramatic art, esthetics, style]*. Moscow, Music Publ., 1976. 476 p. (In Russ.).
13. Khentova S.M. *Shostakovich: Zhizn' i tvorchestvo [Shostakovich: Life and creativity]*. Moscow, Composer Publ., 1996, vol. I. 525 p.; vol. II. 550 p. (In Russ.).