

УДК 78.03.470+571

ДВАДЦАТЬ ЧЕТЫРЕ ПРЕЛЮДИИ И ФУГИ Д. Д. ШОСТАКОВИЧА В АСПЕКТЕ ЭВОЛЮЦИИ АВТОРСКОГО СТИЛЯ

Лю Чже, аспирант, кафедра музыкального воспитания и образования, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена (г. Санкт-Петербург, РФ; г. Баотоу, КНР). E-mail: galkax@mail.ru

Статья посвящена изучению роли цикла Двадцать четыре прелюдии и фуги ор. 87 для фортепиано Д. Шостаковича в наследии композитора и в мировой музыкальной культуре. В качестве материала избраны теоретические труды выдающихся российских музыковедов (С. Скребков, К. Аджемов, Л. Мазель, В. Бобровский, А. Должанский, В. Задерацкий, М. Этингер, И. Кузнецов и др.), исследователей 2000-х годов (И. Васирук, Г. Овсянкина, С. Надлер, М. Булева, М. Чёрная) и анализ нотного текста цикла ор. 87. В работе продемонстрирована динамика исследования Двадцати четырех прелюдий и фуг Шостаковича от 1950-х вплоть до 2000-х годов. На основе теоретического, стилистического, интертекстуального и семантического анализа доказано, что опус 87 стал обобщением всех стилевых достижений Шостаковича. В нем сконцентрированы и самобытно развиты все традиции, которые питали творчество композитора на протяжении всей его жизни. В этом произведении Шостакович вступает в диалог с близким ему огромным пластом музыкальной культуры. Цикл Д. Шостаковича стал творческим импульсом для создания целого ряда полифонических циклов во второй половине XX века: Двадцать четыре прелюдии и фуги Р. Щедрина, Двенадцать прелюдий и фуг К. Караева, Тридцать четыре прелюдии и фуги В. Бибика, Двадцать четыре прелюдии и фуги для гитары И. Рехина, Двадцать четыре прелюдии и фуги С. Слонимского и др. Он явился транслятором гениальных идей И. С. Баха в новую эпоху.

Ключевые слова: полифония, мелодические типы, музыкальные образы, фактура, творческие традиции, жанры, интертекстуальные связи, музыкальная семантика.

TWENTY-FOUR PRELUDES AND FUGUES BY D.D. SHOSTAKOVICH IN ASPECT EVOLUTIONS OF AUTHOR'S STYLE

Liu Zhe, Postgraduate, Department of Musical 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 the role of the cycle *24 Preludes and Fugues, Op. 87* by *Dmitri Shostakovich* in the composer's heritage and in the world musical culture. As a material the theoretical works of outstanding Russian musicologists (S. Skrebkov, K. Ajemov, L. Mazel, V. Bobrovsky, A. Dolzhansky, V. Zaderatsky, M. Etinger, I. Kuznetsov and others), researchers of the 2000s (I. Vasiruk, G. Ovsyankina, S. Nadler, M. Buleva, M. Chernaya) and the analysis of the notation text of the cycle Op. 87. The work demonstrated the dynamics study of 24 Preludes and Fugues of Shostakovich from the 1950s, up to the 2000s. On the basis of theoretical, stylistic, intertextual and semantic analysis, it is proved that Opus 87 became a generalization of all Shostakovich's style achievements. It concentrated and originally developed all the traditions that fed the composer's work throughout his life. In this work, Shostakovich enters into a dialogue with the huge layer of musical culture that is close to him. D. Shostakovich's cycle became a creative impulse for creating the whole series of polyphonic cycles by Russian composers in the second half of the 20th century: 24 Preludes and Fugues by R. Shchedrin, 12 Preludes and Fugues by K. Karaev, 34 Preludes and Fugues by V. Bibik, 24 Preludes and Fugues for Guitar by I. Rehin, 24 Preludes and Fugues by S. Slonimsky and others. He was the translator of the brilliant ideas of J.S. Bach in a new era.

Keywords: polyphony, melodic types, musical images, texture, creative traditions, genres, intertextual relations, musical semantics.

Двадцать четыре прелюдии и фуги ор. 87 (1951) Д. Д. Шостаковича относятся к числу выдающихся произведений для фортепиано не только в наследии композитора, но и в мировой фортепианной музыке XX века.

Сразу после создания это сочинение обратило на себя внимание музыковедческой мысли, о чем свидетельствуют различные по жанрам и проблемной направленности работы: С. С. Скребкова, К. Х. Аджемова, Л. А. Мазеля, В. П. Задерацкого, М. А. Этингера, А. Н. Должанского и других авторов. В них изучаются стилистические черты всего цикла [7; 19] и отдельных прелюдий и фуг [13], поднимаются вопросы интерпретации [1; 9], предпринимаются сравнительные характеристики с полифоническими фортепианными циклами И. С. Баха, П. Хиндемита [23].

Новый всплеск интереса к циклу отмечается в 2000-е годы. Отметим работу И. И. Васирук, в которой предпринимается опыт семантического анализа [5], исследование М. Булевой, посвященное гармоничным числам и теории гармонии Михаила Марутаева на примере прелюдий и фуг Д. Д. Шостаковича [3], аналитические этюды С. В. Надлер, сборник, обобщающий исполнительскую и методическую практику цикла ор. 87 [15; 16; 21].

Изначально Двадцать четыре прелюдии и фуги занимают достойное место во всех монографических исследованиях и очерках, посвященных фортепианному творчеству Д. Д. Шостаковича: В. Ю. Дельсона, А. А. Николаева, Л. Е. Гаккеля, Г. М. Шафаренко, М. Р. Чёрной [20]. Ни одно исследование, обращенное к изучению полифонии Шостаковича, не обходит вниманием выдающийся цикл, в частности здесь необходимо упомянуть известный фундаментальный труд В. В. Задерацкого [10], работы С. В. Надлер [16; 17] и И. К. Кузнецова [11]. Об уникальной истории создания цикла есть сведения практически во всех биографических книгах о Шостаковиче: Л. В. Данилевича, С. М. Хентовой, Л. В. Михеевой, Л. О. Акопяна и других отечественных и зарубежных авторов.

Однако роль цикла как стилистического обобщения в наследии Шостаковича и его значимость в качестве творческого импульса еще не исследовалась. Между тем уже в 1960-е годы

В. В. Задерацкий высказал мысль, что Двадцать четыре прелюдии и фуги – самое значительное произведение Д. Д. Шостаковича для фортепиано [9]. Через несколько десятилетий ее развивает Г. П. Овсянкина, констатируя: в ор. 87 обобщаются все достижения Шостаковича до 1950-го года [18]. Целью настоящей статьи является обобщение основных черт цикла в аспекте авторского стиля Шостаковича, что предпринимается впервые.

Уникальный стиль Шостаковича стал привлекать внимание музыковедов еще с середины прошлого века, о чем свидетельствуют работы Л. А. Мазеля, В. П. Бобровского, А. Н. Должанского, В. В. Задерацкого и других авторов [12; 2; 10]. В качестве стилевых доминант исследователи отмечали склонность Шостаковича к большим философским и трагедийным концепциям и характеристически метким зарисовкам, самобытность ладоинтонационного и гармонического мышления, многообразие и одновременно лаконичность фактурной организации, приоритетность в ней полифонического мышления, неординарную трактовку классических жанров и форм, яркий тематизм, особенности мелодики и др. Все это с избытком присутствует в цикле Двадцать четыре прелюдии и фуги.

Нельзя не согласиться с В. А. Васиной-Гросман, что в творчестве Д. Д. Шостаковича наряду с высокой философской обобщенностью, немало образной конкретности и характеристической выпуклости. Сближение обеих образных сфер ученый отмечает как кульминацию в развитии у Шостаковича того или иного жанра [4, с. 249]. Среди прелюдий и фуг встречаются яркие примеры разных типов образности. Порой в одной паре налицо столкновение и того и другого, как, например, в микроцикле *fis-moll*, где Прелюдия представляет собой зарисовку с «прыжковой» и «разговорной» семантикой, тонко артикулированными мотивами, а Фуга – образец глубокого размышления с «вопросающими» интонациями восходящих интервалов. В Прелюдии и Фуге *A-dur* обе пьесы являют собой пример характеристической образности: активного движения в жанре двухголосного этюда-инвенции (Прелюдия) и веселого «утреннего» напева (Фуга). В паре *cis-moll* Фуга – средоточие мысли, обоб-

щение рефлексии, Прелюдия олицетворяет образ непрерывного потока, воплощенного имитационным двухголосием, время от времени прерываемого аккордовыми фразами и т. д.

Уникален тематизм цикла: он неповторим по интонационному рельефу, запоминаем. Причем, согласно жанровым канонам, темы фуг более лаконичны, соответствуют требованиям полифонического структурирования (они не квадратны, их синтаксис ограничивается мотивно-фразировочным строением). Но во всех случаях темы характеристичны, образно выразительны и семантически. Главное, что они репрезентируют тематизм как альфу и омегу шостаковичевского стиля, причем в его классической трактовке. В нем исключительно важна роль мелодики, неповторимого интонационного зерна. Поэтому нельзя не отметить, что в цикле ор. 87 особое значение композитор придает мелодическому развитию. Его темы в высшей степени мелодичны и отличаются обилием внезапных интонационных поворотов, «непредсказуемых» восходящих и нисходящих скачков, своего рода падений и взлетов, чередующихся с монодийными поступенно-плавными мелодическими рельефами (см., например, первый мотив Прелюдии E-dur). Такое строение тематизма и его последующее развитие вкупе с другими средствами музыкальной выразительности психологически обостряет музыкальное высказывание.

И здесь встает вопрос о ладовом мышлении Шостаковича – одной из наиболее самобытных черт его стиля. Основу цикла составляют диатонические лады, как натуральные (и мажор и минор), так и сугубо шостаковичевские, свидетельствующие о *синтетичности ладового мышления* композитора (термин Э. П. Федосовой), его склонности к усилению минорных наклонений. Причем, как правило, ладовая характерность выявляется не сразу: она заявляет о себе в конце экспонирования, в фазе развития или при сопоставлении разных тематических построений, как, например, в Прелюдии C-dur основная лучезарная аккордового склада тема сменяется мелодическим связующим построением с альтерациями, придающими ему минорные черты: понижением III, VII, II, VI ступеней. Или, в Прелюдии Des-dur после длительного экспонирования (12 тактов) в натуральном мажоре появляются пониженные

II, VI, VII, III ступени, обнаруживая новый смысловой нюанс в безмятежной «арфовой» мелодии.

Двадцать четыре прелюдии и фуги демонстрируют во всей полноте специфику фактурной организации Шостаковича – ее редкую универсальность и индивидуальность. Прежде всего это проявляется в лаконизме фактурного мышления, который обусловлен избирательностью автора в использовании материала. Шостакович не приемлет избытка звуковой массы; даже в моменты кульминационных вертикальных уплотнений все ясно прослушивается, о чем свидетельствуют, в частности, колокольные перезвоны в мощном заключительном разделе Фуги d-moll.

Несмотря на главенство жанра фуги, в цикле сконцентрировано разнообразие образцов гомофонно-гармонического письма, классических фигураций, примеров полиморфной фактуры (термин М. С. Скребковой). Но наиболее примечательны разноплановые полифонические (не только имитационные) и монодийные структуры, как, к примеру, фразы в октавном удвоении на басовом педальном фоне в Прелюдии E-dur или длительный октавный зачин в Прелюдии gis-moll. Встречаются примеры перехода имитационно-полифонической фактуры фуг в гомофонно-гармоническое или монодийное изложение. Так, в Фуге As-dur периодически (т. 9–10, 41–42 и т. д.), за счет обретения одним из голосов фигурационного облика, полифония трансформируется в гомофонно-гармонический склад. В Фуге Des-dur заключительные 21 такт излагаются однострунно мощными октавами, усиленными аккордами (то есть происходит трансформация в монодийскую организацию).

Широко известен факт, что импульсом к созданию цикла послужило многочисленное прослушивание Шостаковичем произведений Баха в качестве председателя жюри конкурса молодых исполнителей им. И. С. Баха в Лейпциге летом 1950 года. Однако не менее важно и то, что полифоничность мышления – одна из доминант его стиля. Нельзя не согласиться с мнением В. В. Задерацкого: данный цикл стал логическим завершением влияния на авторский стиль достижений европейской и русской полифонии и ее самобытного развития. «Становясь активным формообразующим фактором в каждом отдельно

взятом участке формы, полифония меняет ее облик. Придавая ей те неповторимые шостаковичевские черты, которые составляют специфику его индивидуального стиля.

Вполне понятно, что при том удельном весе, который отводится полифонии в симфоническом и камерном творчестве Шостаковича, композитор, естественно, пришел к форме, где полифония выступает в качестве главенствующего формообразующего фактора. Таким произведением и явились 24 прелюдии и фуги для фортепиано» [10, с. 150]. Ор. 87 стал апогеем полифонического мышления Шостаковича.

Учеными отмечается многообразие традиций, повлиявших на становление стиля Шостаковича, и, тем не менее, его ярко выраженный национальный русский колорит. Причем Шостакович не вуалировал эти традиции ни в своих высказываниях, ни в музыкальном языке: «Я считаю себя очень счастливым, что очень многих люблю. <...> Кто-то даже про меня сказал, в упрек мне, что я всеяден, “ем”, так сказать, всю музыку – “от Баха до Оффенбаха”. А я считаю это своим большим счастьем. Мне доставляют радость великая музыка Баха и в то же время мелодии Оффенбаха» [22, с. 297]. По мнению Г. П. Овсянкиной, «opus 87 становится квинтэссенцией традиций и жанровых прообразов, питающих всё творчество Шостаковича. Помимо традиций Баха, Танеева, Глинки, Мусоргского, Бородина, уже отмеченных Скрябковым, Дельсоном, Должанским, Протопоповым... следует добавить и о взаимосвязи с Ludus tonalis Хиндемита, хотя у Шостаковича своя трактовка полифонических жанров, с прелюдиями и фугами Глазунова, Сюитой Попова...» [18, с. 57]. Появление Двадцати четырех прелюдий и фуг Шостаковича было подготовлено практически всем предшествующим творчеством композитора. В этом процессе прежде всего следует отметить Двадцать четыре прелюдии ор. 34, Концерт для фортепиано с оркестром № 1 ор. 35, Сонату для виолончели и фортепиано оп. 40, Фортепианный квинтет ор. 57, Сонату № 2 для фортепиано ор. 61.

Многообразие традиций не только способствовало становлению информационно насыщенного авторского стиля, но и весьма определенно проявилось в виде эхо-текстов (то есть донорских текстов, по Ю. Кристевой).

Прежде всего в Двадцати четырех прелюдиях и фугах налицо множество связей с «Хорошо темперированным клавиром» И. С. Баха. К внешним чертам сходства можно отнести то, что Шостакович, также как и Бах, объединил прелюдии и фуги попарно, в виде микроциклов, охватив все 24 тональности. Не случайно в них часто как бы обыгрывается определенная фактурная формула и, своего рода, принцип прелюдийности, как, например, в Прелюдиях **a-moll**, **H-dur** или **двухголосном «экзерсисе» cis-moll**. Обращают на себя внимание образные параллели между первыми Прелюдиями – C-dur в циклах Шостаковича и Баха (I том «ХТК»), воплощающими благость и высокое спокойствие (эти Прелюдии являются самыми популярными пьесами в циклах и Баха, и Шостаковича, в том числе и в плане цитирования). Можно обнаружить и своего рода примеры стилового моделирования (термин Г. О. Корчмара и О. А. Кузьменковой), в частности в Прелюдии h-moll Шостаковича, коррелирующей с Прелюдией g-moll Баха (II том «ХТК»).

Кроме того, в творчестве Д. Д. Шостаковича развивались традиции героического симфонизма Л. ван Бетховена, экспрессивного симфонизма Г. Малера, музыкального театра А. Берга. Черты этих влияний – в симфонизации и экспрессивной театрализации – присутствуют в ор. 87. В нем очень высок уровень мотивной разработочности. В частности, подлинно бетховенским симфоническим размахом отличаются разработки Фуг A-dur, d-moll, Прелюдии Des-dur. От А. Берга, прежде всего от его оперы «Воцтек», исходит концентрация гнетущих состояний, эмоций страха и ужаса, как в эмоционально заостренной трактовке интонаций в Фуге Des-dur, Прелюдии es-moll.

Из русской академической традиции Д. Д. Шостакович обратился к лирико-драматическому симфонизму П. И. Чайковского, «речевому» мелосу, а также реалистично-шаржированной характерности М. П. Мусоргского. Творческие истоки Д. Д. Шостакович черпал и в искусстве других русских авторов – М. И. Глинки, А. П. Бородина, С. И. Танеева, А. К. Глазунова, А. С. Аренинского, А. К. Лядова. Весь этот *русский пласт* эволюционирует и в ор. 87. В частности, Прелюдия **Es-dur вызывает ассоциации с суровым пением мужского хора, перекликаясь со знаковыми оперными образами Мусоргского или Бородина.**

Огромный слой неакадемических традиций связан у Шостаковича, с одной стороны, с переинтонированием фольклора, прежде всего русского, с другой – с образцами той массовой музыкальной культуры, которая окружала композитора. Например, интонации русской протяжной песни слышны в Фугах C-dur, cis-moll; чередование русского хорового пения и сольного лирического русского мелоса в сочетании с **quasi оркестровыми «ответами»** воспроизводится в Прелюдии C-dur и т. д. Интонации и другие выразительные компоненты бытовой музыки 1940–1950-х годов явно стимулировали появление Фуги **a-moll с темой в жанре quasi полочки**, Прелюдии e-moll с задушевной песенной темой, Прелюдии **D-dur со светлой лирической мелодией под арфовый аккомпанемент**, Фуги A-dur тоже с песенной, но уже гимнической темой и др.

Присутствует в цикле и связь с разнообразием театральных жанров. Так, в Фугах a-moll, G-dur угадывается семантика хореографического театра, в Фуге D-dur – семантика скороговорки, быстрой характерной речи комедийного персонажа драматического театра, в Фуге **h-moll – оперного хора и речитатива** (quasi мужского хора и мужского соло). В Прелюдии fis-moll слышна семантика прыжка и пантомимы, в следующей за ней Фуге – вопрошающих оперных интонаций. При этом музыкальный язык Шостаковича обладает типичной авторской интонацией. В этой связи нельзя не вспомнить мысль Л. А. Мазеля, высказанную им более сорока лет назад, о необходимости изучать интонационный «словарь» Шостаковича: «Между тем, с одной стороны, только через эту сферу реализуются концепции композитора, с другой – ею же порождается ладовое своеобразие его музыки» [14, с. 59].

Так же «широкий круг традиций ор. 87 связан с небывалым для фортепианного творчества Шостаковича разнообразием жанровых влияний. Ими во многом обусловлена смысловая многозначность цикла. Жанровые прототипы прелюдий и фуг можно классифицировать следующим образом: 1) русская песня, 2) академические вокальные жанры, 3) отголоски музыки И. С. Баха (прежде всего его “ХТК”), 4) современная песенная лирика, 5) двигательные-характерные, театрально-хореографические жанры» [18, с. 58–59]. Поэтому данный цикл стал одним из наиболее значимых произведений композитора в пла-

не интертекстуальных переключек. Причем в нем можно найти отголоски не только предыдущих сочинений самого Шостаковича – «*интро*» *направления* (достаточно вспомнить Фортепианный квинтет), но и тех музыкальных стилей, которые оказались ему особо близки – в «*экстра*» *направлениях* (термины Н. И. Вербы [6]). В цикле прелюдий и фуг Шостакович переинтонировал даже произведения своих учеников и других молодых композиторов. В частности, Г. П. Овсянкиной были обнаружены примеры переинтонирования из Партит Г. В. Свиридова и Прелюдий для фортепиано В. В. Желобинского [18]. В Прелюдии es-moll угадывается связь с монодийными построениями Г. И. Уствольской, творчество которой Д. Д. Шостакович очень хорошо знал и всегда им восхищался. «Уже ранняя Соната для фортепиано № 1 Уствольской (1947) обретает сугубо индивидуальные черты... Опосредованные связи со II частью этой Сонаты улавливаются в Прелюдии h-moll из ор. 87: в жесткости пунктирных линий, в их императивном тоне...» [18, с. 56].

Благодаря виртуозной технике переинтонирования опус 87 наполнен аллюзиями, стилизациями, ассимиляциями и интонационными намеками (термин А. Д. Алексеева) «другой» музыки. Но, необходимо подчеркнуть, что цитат в нем нет, хотя сам цикл впоследствии неоднократно становился источником цитирования как самим Шостаковичем (например, во второй части его Фортепианного концерта № 2), так и другими композиторами. Процесс этот продолжается по сей день. Например, в коллективном симфоническом сочинении «Приношение учителю», созданном в 2006 году учениками Д. Д. Шостаковича – Г. Г. Беловым, В. Д. Биберганом, А. Д. Мнацаканяном, В. Л. Наговициным и Б. И. Тищенко. Двадцать четыре прелюдии и фуги стали одним из наиболее цитируемых произведений Мастера.

В целом весь традиционный комплекс, ставший базисом для стиля Двадцати четырех прелюдий и фуг, можно классифицировать, выделив три вида: во-первых, зарубежная классика, во-вторых, русское классическое наследие, в-третьих – огромный неакадемический пласт.

Появление опуса 87 Шостаковича стало импульсом к созданию отечественными композиторами целого ряда полифонических циклов. В 1960–1990-е годы появляются Двадцать четы-

ре прелюдии и фуги (1964–1970) Р. К. Щедрина, позднее – его же «Полифоническая тетрадь», Двенадцать прелюдий и фуг К. Караева, Тридцать четыре прелюдии и фуги (1973–1978) В. С. Бибика и др.

Особо следует отметить Двадцать четыре прелюдии и фуги для гитары (1985–1990) И. В. Рехина и Двадцать четыре прелюдии и фуги для фортепиано (1994) С. М. Слонимского. Оба автора свидетельствовали, что сильными импульсами к появлению их произведений стали «Хорошо темперированный клавир» Баха и цикл Д. Д. Шостаковича. Влияние Шостаковича, его полифонических тем сказалось в Ричеркаре С. М. Слонимского из коллективной полифонической Трилогии на тему Поля Двойрина (помимо С. М. Слонимского в написании Трилогии приняли участие П. М. Двойрин и Р. С. Леденёв).

В этой связи необходимо подчеркнуть, что именно ор. 87 Шостаковича стал, своего рода, транслятором идей Баха в конец XX века. На его примере доказана актуальность великого баховского замысла, возможность создать аналогичный цикл в новой интерпретации, созвучной музыкальному искусству XX века.

В заключение отметим, что опус 87 стал обобщением всех стилевых констант и вырази-

тельных достижений Шостаковича. Более того, только один этот цикл может стать примером для демонстрации стилевых и языковых особенностей творчества Шостаковича. По нему можно проиллюстрировать и особенности его тембрового мышления (конечно, в фортепианной проекции).

Цикл репрезентативен в плане галереи шостаковичевских образов, тематического и фактурного мышления композитора (прежде всего, полифонического), методов работы с материалом. В ор. 87 Шостакович доказал, что и в середине XX столетия мелодика может быть определяющим и неисчерпаемым средством выразительности.

Двадцать четыре прелюдии и фуги концентрируют в себе почти весь спектр традиций, питающих искусство Шостаковича. В этом цикле композитор вступает в активный творческий диалог со всеми теми пластами мировой музыкальной культуры, которые оказались ему близки и стали фундаментом творчества.

По интертекстуальным переключкам и наличию эхо-текстов цикл Шостаковича является ведущим произведением в его фортепианном наследии и одним из определяющих – в творчестве в целом.

Литература

1. Аджемов К. Х. Прелюдии и фуги Д. Шостаковича // Совет. музыка. – 1956. – № 1. – С. 110–111.
2. Бобровский В. П. О некоторых сторонах ладотональной переменности в музыке Шостаковича // Проблемы лада: сб. ст. / сост. К. Южак. – М.: Музыка, 1972. – С. 239–251.
3. Булева М. Гармоничные числа и теория гармонии Михаила Марутаева – экспериментальное исследование на примере фуг из Двадцати четырех прелюдий и фуг ор. 87 Дмитрия Шостаковича // Изучая мир Дмитрия Шостаковича: сб. ст. / сост. Г. П. Овсянкина, науч. ред. Г. П. Овсянкина, Р. Г. Шитикова. – СПб.: Союз художников, 2011. – С. 107–137.
4. Васина-Гроссман В. А. Мастера советского романса. – Изд. 2-е, доп. – М.: Музыка, 1980. – 317 с.
5. Васирук И. И. Прелюдия и fuga h-moll Д. Шостаковича: опыт семантического анализа // Творчество Д. Д. Шостаковича в контексте мирового художественного пространства: сб. ст. по мат-лам междунар. науч. конф. 1–2 марта 2007 года. – Астрахань: Изд-во ОГОУ ДПО АИПКП, 2007. – С. 288–294.
6. Верба Н. И. Опера Дмитрия Шостаковича «Катерина Измайлова»: опыт интертекстуального анализа: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – СПб., 2006. – 23 с.
7. Должанский А. Н. 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича. – Л.: Совет. композитор, 1970. – 274 с.
8. Должанский А. Н. О ладовой основе сочинений Шостаковича // Должанский А. Н. Избр. ст. – Л.: Совет. композитор, 1973. – С. 37–51.
9. Задерацкий В. В. Об интерпретации сборника прелюдий и фуг Шостаковича // Вопр. фортепианной педагогики. – М.: Музыка, 1967. – Вып. 2. – С. 198–213.
10. Задерацкий В. В. Полифония в инструментальных произведениях Д. Шостаковича. – М.: Музыка, 1969. – 270 с.
11. Кузнецов И. К. Полифония в русской музыке XX века. – М.: ДЕКА-ВС, 2012. – Вып. 1. – 421 с.
12. Мазель Л. А. О стиле Шостаковича // Черты стиля Д. Шостаковича. – М.: Совет. композитор, 1966. – С. 3–23.

13. Мазель Л. А. О фуге До мажор Шостаковича // Дмитрий Шостакович. – М.: Совет. композитор, 1962. – С. 332–347.
14. Мазель Л. А. Раздумья об историческом месте творчества Шостаковича // Д. Шостакович: ст. и мат.-лы. – М.: Совет. композитор, 1976. – С. 56–72.
15. Надлер С. В. Канон в увеличении в уменьшенную октаву. Аналитический этюд // Дмитрий Шостакович. 24 прелюдии и фуги ор. 87: вопр. методики, анализа, исполнительской практики. 100-летию со дня рождения Мастера посвящается / ред. С. Надлер. – Ростов н/Д., 2006. – С. 46–57.
16. Надлер С. В. О фуге Шостаковича: аналит. версия // Юж.-Рос. музык. альм. – 2010. – № 2(7). – С. 52–56.
17. Надлер С. В. Полифония Шостаковича в свете эволюции авторского стиля: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – Ростов н/Д., 2013. – 30 с.
18. 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.
19. Скребков С. С. Прелюдии и фуги Д. Д. Шостаковича // Совет. музыка. – 1953. – № 9. – С. 18–24.
20. Чёрная М. Р. Фигурационный стиль фортепианных произведений Д. Д. Шостаковича // Изучая мир Дмитрия Шостаковича: сб. ст. / сост. Г. П. Овсянкина, науч. ред. Г. П. Овсянкина, Р. Г. Шитикова. – СПб.: Союз художников, 2011. – С. 202–207.
21. Дмитрий Шостакович. 24 прелюдии и фуги ор. 87: вопр. методики, анализа исполнительской трактовки. Посвящается 100-летию со дня рождения мастера / ред. С. В. Надлер. – Ростов н/Д., 2006. – 89 с.
22. Д. Шостакович о времени и о себе. 1926–1975. – М.: Совет. композитор, 1980. – 374 с.
23. Этингер М. А. Гармония и полифония (заметки о полифонических циклах Баха, Хиндемита, Шостаковича) // Совет. музыка. – 1962. – № 12. – С. 57–62.

References

1. Adzhemov K.Kh. Preljudii i fugi D. Shostakovicha [Preludes and fugues by D. Shostakovich]. *Sovetskaya muzyka [Soviet music]*, 1956, no. 1, pp. 110-111. (In Russ.).
2. Bobrovskiy V.P. O nekotorykh storonakh ladotonal'noy peremennosti v muzyke Shostakovicha [On some aspects of the lateral variation in the music of Sho-Stakovitch]. *Problemy lada: sbornik statey [Problems of harmony. Collection of articles]*. Moscow, Music Publ., 1972, pp. 239-251. (In Russ.).
3. Buleva M. Garmonichnye chisla i teoriya harmonii Mikhaila Marutaeva – eksperimental'noe issledovanie na primere fug iz Dvadsati chetyrekh prelyudiy i fug op. 87 Dmitriya Shostakovicha [Harmonious numbers and the theory of harmony of Mikhail Marutaev – an experimental study using the example of fugues of Twenty Four Preludes and Fugues op. 87 Dmitry Shostakovich]. *Izuchaya mir Dmitriya Shostakovicha [Studying the world of Dmitry Shostakovich. Sat. articles]*. St. Petersburg, Soyuz khudozhnikov Publ., 2011, pp. 107-137. (In Russ.).
4. Vasina-Grossman V.A. *Mastera sovetskogo romansa [Masters of the Soviet romance]*. Moscow, Music Publ., 1980. 317 p. (In Russ.).
5. Vasiruk I.I. Preljudiya i fuga h-moll D. Shostakovicha: opyt semanticheskogo analiza [Prelude and fugue h-moll by D. Shostakovich: the experience of semantic analysis]. *Tvorchestvo D.D. Shostakovicha v kontekste mirovogo khudozhestvennogo prostranstva: sb. statey po materialam mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii 1-2 marta 2007 goda [Creativity D.D. Shostakovich in the context of world art space: Sat. articles on the materials of the international scientific conference on March 1-2, 2007]*. Astrakhan, OGOU DPO AIPKP Publ., 2007, pp. 288-294. (In Russ.).
6. Verba N.I. *Opera Dmitriya Shostakovicha "Katerina Izmaylova: opyt intertekstual'nogo analiza: avtoreferat dis. kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 [Dmitri Shostakovich's opera "Katerina Izmaylova": experience of intertextual analysis. Author's abstract of diss. PhD in Art History: 17.00.02]*. St. Petersburg, 2006. 23 p. (In Russ.).
7. 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.).
8. Dolzhanskiy A.N. *Izbrannye stat'i. O ladovoy osnove sochineniy Shostakovicha [Selected articles. On the basis of Shostakovich's works]*. Leningrad, Sovetsky composer Publ., 1973, p. 37-51. (In Russ.).
9. Zaderatskiy V.V. Ob interpretatsii sbornika prelyudiy i fug Shostakovicha [On the interpretation of the collection of preludes and fugues by Shostakovich]. *Voprosy fortepiannoy pedagogiki [Questions of piano pedagogy]*. Moscow, Music Publ., 1967, iss. 2, pp. 198-213. (In Russ.).
10. 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.).
11. Kuznetsov I.K. *Polifoniya v russkoy muzyke XX veka [Polyphony in Russian music of the XXth century]*. Moscow, DECA-VS Publ., 2012, iss. 1. 421 p. (In Russ.).

12. Mazel L.A. O stile Shostakovicha [On the Shostakovich style]. *Cherty stilya D. Shostakovicha [The features of D. Shostakovich's style]*. Moscow, Sovetsky composer Publ., 1966, pp. 3-23. (In Russ.).
13. Mazel L.A. O fuge Do mazhor Shostakovicha [O fugue C major by Shostakovich]. *Dmitriy Shostakovich [Dmitry Shostakovich]*. Moscow, Sovetsky composer Publ., 1962, pp. 332-347. (In Russ.).
14. Mazel L.A. Razdum'ya ob istoricheskom meste tvorchestva Shostakovicha [Reflections on the historical place of Shostakovich's work]. *D. Shostakovich: stat'i i materialy [D. Shostakovich: Articles and materials]*. Moscow, Sovetsky composer, 1976, pp. 56-72. (In Russ.).
15. Nadler S.V. Kanon v uvelichenii v umen'shennuyu oktavu. Analiticheskiy etyud [Canon in increasing in a reduced octave. Analytical study]. *Dmitriy Shostakovich. 24 prelyudii i fugi op. 87: voprosy metodiki, analiza, ispolnitel'skoy praktiki. 100 letiyu so dnya rozhdeniya Mastera posvyashchaetsya [Dmitri Shostakovich. 24 Preludes and Fugues op. 87: issues of methodology, analysis, performance practice. The 100th anniversary of the birth of the Master is dedicated]*. Rostov-on-Don, 2006, pp. 46-57. (In Russ.).
16. Nadler S.V. O fuge Shostakovicha: analiticheskaya versiya [About fugue Shostakovich: analytical version]. *Yuzhno-Rossiiskiy muzykal'nyy al'manakh [South Russian musical almanac]*, 2010, no. 2 (7), pp. 52-56. (In Russ.).
17. 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.).
18. 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.).
19. Skrebkov S.S. Prelyudii i fugi D.D. Shostakovicha [Preludes and fugues by D. D. Shostakovich]. *Sovetskaya muzyka [Soviet music]*, 1953, no. 9, pp. 18-24. (In Russ.).
20. Chernaya M.R. Figuratsionnyy stil' fortepiannykh proizvedeniy D.D. Shostakovicha [The figurative style of the piano works by D.D. Shostakovich]. *Izuchaya mir Dmitriya-Shostakovicha [Studying the world of Dmitry Shostakovich: Sat. articles]*. St. Petersburg, Soyuz khudozhnikov Publ., 2011, pp. 202-207. (In Russ.).
21. *Dmitriy Shostakovich. 24 prelyudii i fugi op. 87: Voprosy metodiki, analiza, ispolnitel'skoy praktiki. 100 letiyu so dnya rozhdeniya Mastera posvyashchaetsya [Dmitry Shostakovich. 24 Preludes and Fugues op. 87: questions, methods, analysis of performance interpretation. Dedicated to the 100th anniversary of the birth of the master]*. Rostov-on-Don, 2006. 89 p. (In Russ.).
22. *D. Shostakovich o vremeni i o sebe. 1926-1975 [D. Shostakovich about time and about himself. 1926-1975]*. Moscow, Sovetsky composer Publ., 1980. 374 p. (In Russ.).
23. Etinger M.A. Garmoniya i polifoniya (zametki o polifonicheskikh tsiklakh Bakha, Khindemita, Shostakovicha) [Harmony and polyphony (notes on polyphonic cycles of Bach, Hindemith, Shostakovich)]. *Sovetskaya muzyka [Soviet music]*, 1962, no. 12, pp. 57-62. (In Russ.).

УДК 78.082.4

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ДВУХ ВЕРСИЙ ВТОРОЙ РЕДАКЦИИ ПЕРВОГО ФОРТЕПИАННОГО КОНЦЕРТА С. В. РАХМАНИНОВА

Честнова Надежда Игоревна, старший преподаватель, кафедра музыкально-инструментальной подготовки, Институт музыки, театра и хореографии, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: n.chestnova@mail.ru

Статья посвящена сравнительному анализу версий Второй редакции Первого фортепианного концерта С. В. Рахманинова. До сих пор остаётся малоизвестным тот факт, что Вторая редакция этого концерта представлена двумя вариантами (версиями), которые автор осуществил с разницей в два года. Впервые Рахманинов обращается к пересмотру своего раннего сочинения в 1917 году в Москве, где и создаётся Вторая редакция Концерта. Однако уже в 1919 году, в Нью-Йорке, композитор снова обраща-