

*На правах рукописи*

*Лю Чже*

**Лю Чже**

**ДВАДЦАТЬ ЧЕТЫРЕ ПРЕЛЮДИИ И ФУГИ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО  
Д. Д. ШОСТАКОВИЧА В АСПЕКТЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ  
АВТОРСКОГО СТИЛЯ И ТРАДИЦИЙ**

Специальность: 17.00.02 – Музыкальное искусство

**АВТОРЕФЕРАТ**

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Новосибирск  
2019

Работа выполнена на кафедре музыкального воспитания и образования  
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет  
им. А. И. Герцена»

- Научный руководитель: **Овсянкина Галина Петровна**,  
доктор искусствоведения, профессор,  
ФГБОУ ВО «Российский государственный  
педагогический университет им. А. И. Герцена»,  
профессор кафедры музыкального воспитания  
и образования
- Официальные оппоненты: **Гарипова Нинэль Фёдоровна**,  
доктор искусствоведения, профессор, ФГБОУ ВО  
«Уфимский государственный институт искусств  
имени Загира Исмагилова», профессор кафедры  
общего курса фортепиано
- Айзенштадт Сергей Абрамович**,  
доктор искусствоведения, профессор, ФГБОУ ВО  
«Дальневосточный государственный институт  
искусств», профессор кафедры фортепиано
- Ведущая организация: ФГБНИУ «Российский институт истории искусств», сектор музыки

Защита состоится «14» июня 2019 года в 14.00 на заседании совета Д 210.011.01 по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук при ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки» по адресу: 630099, г. Новосибирск, ул. Советская, 31, e-mail: ngk\_dissovet@mail.ru

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале библиотеки ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки». Полный текст диссертации и автореферата размещен на сайте ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки» <http://www.nsglinka.ru>.

Автореферат разослан «\_\_»\_\_\_\_\_2019 г.

Ученый секретарь диссертационного совета  
кандидат искусствоведения, доцент



Новикова  
Ольга Владимировна

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

**Актуальность темы.** Вся творческая биография Дмитрия Дмитриевича Шостаковича (1906–1975) – путь истинного новатора, совершившего целый ряд открытий, как в области музыкальной образности, так и жанрово-композиционной, и языково-выразительной. Практически каждое произведение композитора, независимо от жанра, не только отличается в большей или меньшей степени художественной значимостью, но и содержит подлинный вклад в музыкальное искусство. Через все его творческое наследие последовательно реализуется бетховенский принцип новатора: «Искусство хочет от нас, чтобы мы не стояли на месте»<sup>1</sup>.

Особое место в наследии Д. Д. Шостаковича занимают Двадцать четыре прелюдии и фуги ор. 87 (1951 г.). Они становятся выражением вершин полифонического мышления не только в творчестве Шостаковича, но и музыкального искусства середины XX столетия, что само по себе ставит это произведение в особое положение в мировой культуре. Тем более, если учесть возросший удельный вес полифонии в Новейшее время.

К тому же Двадцать четыре прелюдии и фуги отражают особенности стиля великого композитора и одновременно демонстрируют его очевидную преемственность с традициями прошлого. Об этом свидетельствует сам факт появления произведения. После Баха в течение более чем двух столетий никто не отваживался создать цикл прелюдий и фуг во всех двадцати четырех тональностях<sup>2</sup>. Шостакович вновь воплощает идею мастеров барокко.

Во многом высокая степень выразительности языка Прелюдий и Фуг ор. 87 обусловлена широким спектром сфокусированных в них художественных традиций. Это неизбежно стимулирует появление большого числа интертекстуальных связей, причем связей с подлинно демократичным пространством музыкальной культуры. Все в совокупности привносит в один из самых сложных академических жанров музыкального искусства черты доступности для восприятия и понимания его широкой слушательской аудиторией. Таким репертуарным произведением, нашедшим отклик и в концертной, и в конкурсной, фестивальной, и в педагогической практиках, остается цикл по сей день. Более того, его *культурный ландшафт* постоянно расширяется благодаря все большему вовлечению в медиа-пространство, вплоть до включения в сферу музыкального оформления.

Сегодня можно смело утверждать, что ор. 87 оказал влияние не только на все последующее творчество Шостаковича, но и на музыкальную культуру

<sup>1</sup> Schönewolf K. Beethoven in der Zeitenwende. Halle, 1953. Bd. 2. S. 325.

<sup>2</sup> Известный полифонический фортепианный цикл «Ludus tonalis» П. Хиндемита включает только двенадцать пар – интерлюдий и фуг.

в целом. Он стимулировал появление целой плеяды циклов прелюдий и фуг, причем не только фортепианных. Все отмеченное предполагает **актуальность избранной темы**. Углубление любого из означенных аспектов вносит вклад в изучение творчества величайшего композитора XX столетия, в раскрытие новых граней культуры, специфики движения творческой мысли.

**Степень изученности темы.** Сразу после появления этого сочинения оно обратило на себя внимание музыкально-критической и музыковедческой мысли. О нем писали много. Уже после показа произведения на заседании Союза композиторов в 1951 году журнал «Советская музыка» публикует подробный (едва ли не стенографический) отчет о ходе обсуждения, о тех первых впечатлениях, которые произвели на собравшихся Прелюдии и Фуги<sup>3</sup>. Этот материал по сей день не утратил своей исторической ценности, став, по сути, документом эпохи (хотя нельзя не учитывать строгую *идеологическую проверку* в публикациях такого рода).

О внимании к сочинению свидетельствуют различные по жанрам и проблемной направленности работы, регулярно появляющиеся уже с начала 1950-х годов: С. С. Скребкова, К. Х. Аджемова, Л. А. Мазеля, В. П. Задерацкого, М. А. Этингера, А. Н. Должанского и других авторов. В статье С. С. Скребкова – одной из первых, изучаются стилистические черты цикла, задав высокую планку аналитического подхода в исследовании ор. 87, аналогичный процесс отмечается и в области музыкальной критики, в частности в очерке И. И. Мартынова; К. Х. Аджемовым, а позднее В. В. Задерацким поднимаются вопросы интерпретации. Даются аналитические характеристики цикла и отдельных прелюдий и фуг, среди которых, в первую очередь следует назвать музыкально-теоретический этюд Л. А. Мазеля о Прелюдии и Фуге С-dur и статью Е. Мнацакановой. Необходимо отметить фундаментальную работу А. Н. Должанского, в которой дан подробный стилистический анализ всего цикла и которая по сей день является своего рода катехизисом в изучении ор. 87 в образном и структурном аспектах.

Понимая планетарный масштаб произведения, ученые предпринимают его сравнительные характеристики с полифоническими фортепианными циклами И. С. Баха, П. Хиндемита. В трудах М. А. Этингера изучается проблема взаимосвязи гармонии и полифонии И. С. Баха, П. Хиндемита, Д. Д. Шостаковича. Позднее практика сравнительного анализа продолжена И. О. Цахер, где цикл Шостаковича и другие полифонические фрагменты Мастера рассматриваются в контексте феномена фуги, наряду с творчеством Бетховена, Танеева, Хиндемита. Соотношение вертикали и горизонтали в фугах П. Хиндемита и Д. Д. Шостаковича исследуется Т. Н.евой.

В аспекте всех полифонических жанров и методов в творчестве Шостаковича Двадцать четыре прелюдии и фуги характеризуются в масштабном труде В. В. Задерацкого. Полтора десятилетия спустя данная тема, но в кон-

<sup>3</sup> К обсуждению двадцати четырех прелюдий и фуг Шостаковича // Сов. музыка. 1951. № 6. С. 55–58.

тексте мировой современной полифонической культуры разрабатывается И. К. Кузнецовым. В 2000-е годы этот же автор изучает Прелюдии и Фуги как часть эволюции русской полифонии XX столетия. Из крупных трудов такой направленности в XXI веке следует назвать исследование С. В. Надлер о полифонии Шостаковича в свете эволюции авторского стиля. Если фундаментальная работа В. В. Задерацкого была ограничена произведениями, созданными до конца 1960-х годов, то С. В. Надлер опиралась на все творчество Д. Д. Шостаковича, причем оценивая его с позиции определенной исторической дистанции.

Новый всплеск интереса к циклу отмечается в 2000-е годы. Опираясь на исследования предыдущих десятилетий, музыковеды открывают иные теоретические аспекты ор. 87. Назовем работу И. И. Васирук, в которой предпринимается опыт семантического анализа, исследование М. Булевой, посвященное гармоничным числам и теории гармонии Михаила Марутаева на примере цикла Д. Д. Шостаковича. Помимо уже упомянутого фундаментального труда С. В. Надлер, появляется немало статей и аналитических этюдов этого же автора. Нельзя не отметить изданный под ее эгидой сборник обобщений по методической, аналитической и исполнительской практике ор. 87.

Изначально Двадцать четыре прелюдии и фуги занимают достойное место во всех монографических исследованиях и очерках, посвященных фортепианному наследию Д. Д. Шостаковича – А. А. Николаева, В. Ю. Дельсона, Г. М. Шафаренко, фортепианной культуре XX века – А. Д. Алексеева, Л. Е. Гаккеля. Отметим крупное исследование Г. П. Овсянкиной, раскрывающее влияние традиций фортепианных произведений Д. Д. Шостаковича на творчество русских композиторов второй половины XX столетия, и небольшую работу М. Р. Чёрной, поднявшей проблему фигурационного письма в фортепианном творчестве Д. Д. Шостаковича.

Об истории создания цикла есть сведения практически во всех биографических книгах о Д. Д. Шостаковиче: Л. В. Данилевича, С. М. Хентовой, Л. В. Михеевой, Л. О. Акопяна, Е. Лауреля (E. Laurel), С. Мошевича (S. Moshevich) и других отечественных и зарубежных авторов.

О цикле «Двадцать четыре прелюдии и фуги» написано немало и за рубежом, в частности китайскими исследователями. Отметим работы Вэнь И, Дай Лися, Жин Дамин, Ли Йанфейя, Лин Хуа, Лу Сина, Лю Ихао и Ин Вэй, Ляо Мин, Лян Хунчи, У Лина, Шан Цзиминь, Юн Юнги. В них поднимаются прежде всего вопросы исполнительского анализа и интерпретации цикла, методические проблемы. Появление этих работ обусловлено, во-первых, необыкновенным взлетом китайской пианистической культуры во второй половине XX века, во-вторых, свидетельством высокого уровня популярности ор. 87 в китайской концертной и педагогической практике.

Однако по вопросу уникальной роли цикла в наследии Шостаковича как стилистического обобщения и его перспективности в качестве творческо-

го импульса исследований нет. 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<sup>4</sup>. Через несколько десятилетий ее развивает Г. П. Овсянкина, констатируя, что в ор. 87 концентрируются все достижения Шостаковича до 1950-го года<sup>5</sup>. Дальнейшее исследование в этом направлении (в частности автора данной диссертации) подтвердило, что opus 87 стал обобщением стилевых доминант Шостаковича и открыл новый этап эволюции его музыкального языка. Настоящая диссертация посвящена развитию этой мысли.

Исходя из всего вышесказанного, **объектом исследования** становятся Двадцать четыре прелюдии и фуги для фортепиано ор. 87 Д. Д. Шостаковича.

**Предметом исследования** является соотношение авторского стиля и традиций в цикле ор. 87.

**Цель исследования** заключается в выявлении эволюции авторского стиля в ор. 87 Шостаковича и его корреляции с творчеством других композиторов второй половины XX века.

**В задачи исследования** входит:

1. исследование всего теоретического материала, связанного с историей создания Двадцати четырех прелюдий и фуг Д. Д. Шостаковича;
2. стилистический, интертекстуальный и семантический анализы Двадцати четырех прелюдий и фуг;
3. раскрытие неоклассицистских традиций в творчестве Д. Д. Шостаковича и их влияния на становление ор.87;
4. выявление роли интерпретационного и реинтерпретационного процессов как следствия эволюции авторского стиля в Двадцати четырех прелюдиях и фугах;
5. корреляция цикла с творчеством современников и композиторов последующих поколений;
6. сравнительный анализ ор. 87 Д. Д. Шостаковича с полифоническими циклами Р. К. Щедрина, В. С. Бибика, С. М. Слонимского, И. В. Рехина;
7. определение исполнительских принципов цикла Д. Д. Шостаковича и его значимости в фортепианной культуре современности.

**Теоретико-методологические основы исследования.** Методология базируется на суждении, что ор. 87 Шостаковича открыл возможность создания в XX веке новаторского цикла прелюдий и фуг во всех тональностях. Поэтому теоретической базой стали все упомянутые ранее труды, посвященные Прелюдиям и Фугам Шостаковича и фортепианному наследию композитора в целом.

<sup>4</sup> Задерацкий В. В. Об интерпретации сборника Прелюдии и фуги Шостаковича // Вопросы фортепианной педагогики. М., 1967. Вып. 2. С. 198–213.

<sup>5</sup> Овсянкина Г. П. Фортепианный цикл в отечественной музыке второй половины XX века: школа Д. Д. Шостаковича. Монография. В 2-х кн. СПб., 2003.

Исключительно важную роль сыграли отмеченные работы по полифонии Д. Д. Шостаковича. Нельзя было обойти вниманием монографии и статьи, в разной степени изучающие развитие полифонии, особенно в XX веке – В. В. Протопопова, К. И. Южак, И. К. Кузнецова, Т. Г. Овсянниковой и т. д. Большое значение имели биографические исследования о Д. Д. Шостаковиче, содержащие объективную картину эволюции его творчества.

Для выявления стилевого обобщения в цикле ор. 87 и его стилевой перспективности важны были работы, обращенные к анализу различных стилистических констант Д. Д. Шостаковича, изучению его произведений в других жанрах, эстетических взглядов Мастера и контактов с художественным миром. В этой связи отметим исследования разного жанрового статуса А. Н. Должанского, Л. А. Мазеля, В. П. Бобровского, Д. В. Житомирского, Е. В. Назайкинского, И. В. Нестьева, В. В. Протопопова, Е. А. Ручьевской, М. Д. Сабининой, Ю. Н. Холопова, В. Н. Холоповой, А. Г. Шнитке, Э. П. Федосовой, А. М. Цукера, В. П. Коннова, Е. Соколовой, Г. В. Кочаровой, Г. Г. Белова, С. Н. Беловой, И. Белецкого, Л. Г. Бергер, Л. Н. Березовчук, Т. С. Бершадской, В. А. Васиной-Гроссман, Г. В. Григорьевой, К. В. Зенкина, Ю. В. Келдыша, Н. Лазаревой, Е. В. Овчинникова, Р. Г. Шитиковой и других авторов. Несомненно, следует назвать материалы сборников, посвященных Д. Д. Шостаковичу и отражающих эволюцию отечественного шостаковичеведения.

При организации аналитического подхода важны были и общетеоретические работы, посвященные проблемам жанра, строения музыкальной формы, гармонии, фактуры, тематизма: Б. В. Асафьева, М. Г. Арановского, Л. А. Мазеля, В. Н. Холоповой, Ю. Н. Холопова, В. В. Задерацкого, В. Б. Вальковой, Л. В. Александровой.

В вопросах изучения музыкального содержания и музыкальной семантики большим подспорьем послужили труды А. Ю. Кудряшова, М. Ш. Бонфельда, Л. П. Казанцевой, М. Г. Карпычева, В. Н. Холоповой, Л. Н. Шаймухаметовой.

Учитывая тот факт, что ор. 87 Д. Д. Шостаковича исследуется и как мощный катализатор создания полифонических циклов в отечественной музыке, нами анализируются прелюдии и фуги для фортепиано Р. К. Щедрина, В. С. Библика, С. М. Слонимского, аналогичный цикл для гитары И. В. Рехина. В силу этого мы обратились к немногочисленной литературе, полностью или в какой-то мере посвященной данным произведениям: книгам И. В. Лихачёвой, М. Е. Тараканова – о Р. К. Щедрине, статье В. В. Задерацкого, очеркам А. А. Мизитовой и И. Л. Ивановой, О. Зинкевич, О. Г. Рощенко-Аверьяновой – о В. С. Библике, статьям О. О. Курч – о С. М. Слонимском, авторскому анализу И. В. Рехина, а также материалам о Харьковском университете искусств имени И. П. Котляревского. Для оценки масштабного интереса к полифонии во второй половине XX столетия немаловажную роль играла работа И. И. Васирук.

Исходя из того, что в орбиту исследования вошла исполнительская судьба Двадцати четырех прелюдий и фуг Д. Д. Шостаковича, мы обратились к публикациям об их первых и выдающихся исполнителях – Т. П. Николаевой, С. Т. Рихтере, В. Д. Ашкенази. К ним относятся работы В. Ю. Дельсона, Г. М. Цыпина, Я. И. Мильштейна, материалы сайта «Сочинения Д. Шостаковича. Обсуждение на LiveInternet. Святослав Рихтер, квартет им. Бородина и Татьяна Николаева исполняют камерные сочинения Д. Шостаковича».

**Методы исследования.** Исследование опирается на комплексный и структурный подходы, позволяющие объективно рассмотреть возникновение Двадцати четырех прелюдий и фуг ор. 87 как закономерное явление в творчестве Д. Д. Шостаковича и как часть единого музыкально исторического процесса.

В диссертации задействованы методы целостного музыковедческого, стилистического, интертекстуального, исполнительского видов анализа.

Не менее важны методы сравнительной характеристики, активной иллюстрации (термин Е. В. Вязковой), исследование принципов композиторской и исполнительской интерпретации.

**Научная новизна исследования** заключается в том, что впервые:

1. Двадцать четыре прелюдии и фуги для фортепиано Д. Д. Шостаковича рассматриваются как концентрация доминант авторского стиля и как вершинное произведение в фортепианном творчестве композитора;
2. Прелюдии и Фуги ор. 87 анализируются в контексте интертекстуальных связей с музыкальной культурой прошлого и современности;
3. цикл Д. Д. Шостаковича характеризуется как своего рода транслятор идей «Хорошо темперированного клавира» во вторую половину XX столетия;
4. проводится сравнительный анализ Прелюдий и Фуг Д. Д. Шостаковича с полифоническими циклами Р. К. Щедрина, С. М. Слонимского, В. С. Бибика и И. В. Рехина.

**Положения, выносимые на защиту:**

1. цикл «Двадцать четыре прелюдии и фуги» Д. Д. Шостаковича является примером доказательства того, что и в середине XX столетия мелодика относится к неисчерпаемым средствам выразительности, а тематизм может трактоваться в классических традициях;
2. opus 87 обобщает все стилевые константы творчества Д. Д. Шостаковича и концентрирует в себе практически весь спектр традиций, питавших искусство композитора;
3. Двадцать четыре прелюдии и фуги относятся к произведениям, стимулировавшим эволюцию творческого процесса Мастера;
4. влияние ор. 87 Д. Д. Шостаковича сказывается, практически, во всех сольных полифонических циклах российских композиторов второй половины XX века.

**Достоверность исследования** подтверждается:



- изучением авторитетных музыкально-теоретических источников;
- музыковедческим анализом полифонических циклов Д. Д. Шостаковича, Р. К. Щедрина, В. С. Бибика, С. М. Слонимского, И. В. Рехина;
- обобщением результатов интертекстуального анализа Двадцати четырех прелюдий и фуг Д. Д. Шостаковича;
- изучением масштабного процесса развития полифонических циклов в отечественной музыке второй половины XX – начала XXI века.

**Теоретическая значимость** исследования заключается в том, что:

- подтверждается креативная роль ор. 87 Д. Д. Шостаковича в эволюции современных полифонических циклов для различных инструментов;
- обосновывается значимость интертекстуальных связей в эволюции инструментальной имитационной полифонии в последние десятилетия XX столетия;
- аналитические материалы диссертации являются частью теоретического базиса не только для дальнейшего исследования творчества Д. Д. Шостаковича, но и музыкальной культуры в целом;
- результаты сравнительного анализа способствуют дальнейшему исследованию Прелюдий и Фуг Р. К. Щедрина, В. С. Бибика, С. М. Слонимского, И. В. Рехина и других композиторов;
- материалы диссертации будут стимулировать исследования по адаптации прелюдий и фуг во всех тональностях в сферу различных музыкальных инструментов.

**Практическая значимость исследования.** Педагогическая практика соискателя свидетельствует, что материалы диссертационного исследования использованы в вузовских курсах по «Истории музыкальной культуры XX века», «Истории современной русской музыки», «Истории полифонии XX века», «Истории и теории фортепианного искусства», по «Современным проблемам науки и образования». Их следует также задействовать на занятиях в классах фортепиано, гитары и баяна.

**Соответствие диссертации паспорту научной специальности.** Диссертация соответствует п. 7 «Общая теория музыкального искусства», п. 9 «История и теория музыкальных жанров», п. 10 «Теория и история музыкального языка (выразительных средств музыки)», п. 11 «Музыкальная семиотика (включая музыкальную семантику как ее раздел, музыкальный текст)» паспорта специальности 17.00.02 – Музыкальное искусство (искусствоведение).

**Апробация диссертации** проводилась на заседаниях кафедры музыкального воспитания и образования института музыки, театра и хореографии РГПУ им. А. И. Герцена. Основные положения опубликованы в десяти статьях для научных сборников РГПУ им. А. И. Герцена и КГУ (Курский государственный университет); в том числе три работы изданы в рецензируемых научных журналах: «Вестник КемГУКИ», «Вестник музыкальной науки».

Также положения исследования отражены в докладах, прочитанных в РГПУ им. А. И. Герцена на международных научно-практических конференциях: «Музыкальная культура глазами молодых ученых» (г. Санкт-Петербург, 2015, 2016, 2017), «Музыкальное образование в современном мире: Диалог времен» (г. Санкт-Петербург, 2015, 2016, 2017) и КГУ «Дмитрий Шостакович. Взгляд из XXI века. Посвящается 110-летию со дня рождения композитора» (г. Курск, 2016). Материалы диссертационного исследования использовались при проведении практических занятий в институте музыки, театра и хореографии РГПУ им. А. И. Герцена (2016–2018 гг.).

**Структура исследования.** Диссертация состоит из Введения, двух глав, Заключения, списка литературы (161 наименование – 143 на русском и 18 на китайском, английском, немецком и украинском языках).

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** раскрываются актуальность темы и степень ее изученности. Устанавливаются объект и предмет исследования, основная цель и круг задач, характеризуются теоретико-методологическая база и методы, приводятся положения, выносимые на защиту, обосновываются новизна и достоверность исследования, ее теоретическая и практическая значимость, а также излагается структура диссертации.

В **Главе I – «Становление цикла “Двадцать четыре прелюдии и фуги” Д. Д. Шостаковича»** – дан обзор оп. 87 в контексте формирования авторского стиля. Теоретической основой исследования является параграф **1.1 – Формирование авторского стиля Д. Д. Шостаковича в 1920–1940 гг.** В нем констатируется, что уникальный стиль Д. Д. Шостаковича – это очень гибкая, чуткая и подвижная система, которая эволюционировала вплоть до конца творческой жизни композитора. Тем более она подвергалась обновлениям в молодости – до 1950/51 годов – периода написания цикла Прелюдий и Фуг. Это время с полным основанием (не только в силу возрастного критерия) можно считать достижением высокой профессиональной зрелости.

В диссертации рассматриваются особенности периодизации стиля Шостаковича. Она связана, на наш взгляд, с теми влияниями, которые испытали эстетические взгляды композитора. Ранний период, вплоть до завершения Симфонии № 1 (1924–1925 гг.), обусловлен воздействием классики; с середины 1920-х годов намечается резкий поворот в сторону авангардных поисков. Они касаются трактовки жанра, сонатно-циклической композиции, свободно расширенной интерпретации тональности, выходящей в сферу политонального и атонального, и «плакатного» толкования слова в хоровых партиях, как составляющих сонорных эффектов.

С 1930-х годов намечается усиление драматических и трагических коллизий, воссоздание масштабных концепций, приоритет образов

напряженной рефлексии. При всей новизне этих произведений («Леди Макбет Мценского уезда», Симфония № 4 и др.) для них характерен поворот к классическим канонам, однако с насыщением их новаторскими композиционно-языковыми озарениями. Параллельно развивается другая линия, явно обращенная к более широкой аудитории и поэтому апеллирующая к большей языковой коммуникативности (балеты, Двадцать четыре прелюдии для фортепиано, киномузыка, сюиты для джаз-оркестра и т. д.).

Завершается этот период Симфонией № 5, объединившей стилиевые доминанты обеих линий. Вряд ли такой стилиевой поворот был обусловлен появлением в 1936 году в газете «Правда» необоснованно критической статьи «Сумбур вместо музыки». Ведущую роль, на наш взгляд, в таком эволюционном процессе сыграли эстетические размышления самого композитора.

В эти годы окончательно формируются две стилиевые линии в творчестве Д. Д. Шостаковича: «стремление к высокому музыкальному обобщению» и «стремление к предельно конкретной, зримой характеристичности» (В. А. Васиной-Гроссман)<sup>6</sup>. Рубеж 1940–1950 годов В. А. Васина-Гроссман определяет как период наибольшего сближения обеих линий (как раз в это время и создавались Двадцать четыре прелюдии и фуги.) На наш взгляд, наиболее показательные в этом отношении произведения появляются уже с конца 1930 годов: Первый струнный квартет, Фортепианный квинтет, Соната для фортепиано № 2 и др. Новый период стилиевой эволюции, значительно подготовивший появление Прелюдий и Фуг, начинается именно с конца 1930-х годов и обусловлен насыщением произведений Шостаковича *неоклассицистскими* влияниями.

В 1940-е годы гениально представлена и линия масштабной трагедийной концепции. Однако и здесь можно выявить элементы неоклассицистских проявлений, как, например, в Скерцо или Adagio из Седьмой симфонии (особенно в хоральной теме). В десятилетие 1940-х годов развивается третье направление, связанное с популярными жанрами и в целом с произведениями, обращенными к самой широкой аудитории.

Именно в эти годы происходит окончательное освоение методов работы с *чужим* материалом. Особенно показательна в этом отношении неоконченная опера «Игроки» (1942 г.). Таким образом, к началу 1950 годов стиль Д. Д. Шостаковича сформировался как сложная, многосоставная система.

Уже в 1940–1950 годы в музыкальной науке произошло становление масштабной области шостаковичеведения, которую можно обозначить как *изучение стиля Шостаковича*. Не все наработки в этой области принимаются в наши дни, но многое остается актуальным. Эти положения, отраженные

---

<sup>6</sup> Васина-Гроссман В. А. Мастера советского романса. М., 1980. С. 249.

в трудах Л. А. Мазеля, В. П. Бобровского, А. Н. Должанского и других, нельзя обойти стороной, характеризуя черты стиля композитора сегодня.

К началу 1950-х годов стиль Шостаковича сложился не только в плане широты образного охвата, языковых характеристик, трактовки средств музыкальной выразительности, но и в плане синтеза художественных традиций. По существу, все образно-стилевые достижения подготовили создание глобального полотна – Двадцати четырех прелюдий и фуг. В нем свободно воплотились разнообразные музыкальные связи, что во многом объясняет редкую по масштабности образно-стилевую природу цикла.

Впоследствии (уже в 2000-е годы) Г. П. Овсянкиной в исследовании «Фортепианный цикл в отечественной музыке второй половины XX века: школа Д. Д. Шостаковича» было подчеркнуто, что «этот грандиозный цикл стал вершиной всего фортепианного наследия композитора и антологией его образов»<sup>7</sup>. Именно с этих позиций проведено последующее исследование ор. 87.

В параграфе 1.2 – *Двадцать четыре прелюдии и фуги ор. 87 в наследии Д. Д. Шостаковича как следствие эволюции авторского стиля 1920–1940-х гг.* – доказывается, что цикл ор. 87 отражает особенности стиля великого композитора и одновременно демонстрирует очевидную преемственность с традициями прошлого.

Причем создание грандиозного полифонического цикла происходит в необычайно короткий срок: с 10 октября 1950 по 25 февраля 1951 года. Широко известен факт, что появление произведения связано с поездкой композитора в Германскую Демократическую Республику (ГДР) на Международный конкурс музыкантов-исполнителей к 200-летию со дня кончины И. С. Баха. «Многое было необычно в том конкурсе: он проходил всего в один тур – настолько строг был предварительный отбор для участия в нем, программа включала только произведения Баха, высокоавторитетное жюри, в состав которого от Советского Союза входили Д. Д. Шостакович и П. А. Серебряков, сидело за темной ширмой в последних рядах зала, не видя конкурсантов и не зная их фамилий»<sup>8</sup>.

Под впечатлением от конкурса, прослушивания множества произведений Баха, а также от торжественных юбилейных концертов (в одном из которых выступил и Шостакович), композитор задумался о создании полифонического цикла, подобного «Хорошо темперированному клавиру». Тем более, что в программу пианистов входило исполнение на выбор Прелюдии и Фуги из «ХТК». По его словам, он не надеялся сначала

---

<sup>7</sup> Овсянкина Г. П. Указ. изд. С. 27.

<sup>8</sup> Овсянкина Г. П. Концерт длиною в жизнь. Галина Фёдорова – служение искусству: Исследовательский очерк. СПб., 2018. С. 32.

написать больше, чем «нечто вроде технических упражнений в полифоническом жанре с целью совершенствования своего мастерства»<sup>9</sup>.

В ор. 87 концентрируются особенности мелодического, ладогармонического, композиционного и фактурного мышления композитора. На страницах диссертации приводятся доказательства отражения практически всех стилевых констант творчества Шостаковича в Двадцати четырех прелюдиях и фугах. Это касается, в том числе, и композиционного мышления, хотя жанр фуги предполагает определенный структурный канон, и разнообразия фактурных решений. Но прежде всего в ор. 87 доказывается, что стиль Шостаковича в высшей степени тематичен. Причем тематизм Шостакович трактует в его исконном классическом ключе как репрезентативную субстанцию, как концентрат образов и как материал для развития. Прелюдии и Фуги – это энциклопедия интонационного словаря Шостаковича, который реализуется в большинстве случаев через семантику. В целом типы интонаций образуют масштабный образный спектр, который классифицируется нами на следующие образные подвиды: 1) рефлексии, 2) характеристического портрета, 3) движения, 4) лирических откровений на основе вокальных жанров в инструментальной проекции (песни, романса, монолога, арии), 5) речевых форм.

В Двадцати четырех прелюдиях и фугах Шостакович как бы подытоживает свои достижения в области фортепианной музыки. После этого цикла он напишет для фортепиано только «Танцы кукол» на основе балетных сюит (1952 г.), Концертино (1953 г.) и Тарантеллу для 2-х фортепьяно (1953 г.). Можно отметить и Второй концерт ор. 102 для фортепиано с оркестром, хотя концерт, безусловно, относится к симфоническому жанру.

Высокая степень коммуникативности языка Прелюдий и Фуг ор. 87, как уже отмечалось, обусловлена широким спектром сфокусированных в них традиционных доминант. Раскрытию этой проблемы посвящен параграф **1.3 – *Интертекстуальные связи в цикле «Двадцать четыре прелюдии и фуги» Д. Д. Шостаковича.***

Исследователями 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. 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 Скребковым, Дельсоном, Должанским, Протопоповым <...> следует добавить

<sup>9</sup> Сочинения Д. Шостаковича. Обсуждение на LiveInternet. Святослав Рихтер, квартет им. Бородина и Татьяна Николаева исполняют камерные сочинения Д. Шостаковича. URL: <http://www.liveinternet.ru/community/4989775/post397168789>

и о взаимосвязи с *Ludus tonalis* Хиндемита, хотя у Шостаковича своя трактовка полифонических жанров, с прелюдиями и фугами Глазунова, Сюитой Попова...»<sup>10</sup>. Появление Двадцати четырех прелюдий и фуг было подготовлено практически всем предшествующим творчеством Шостаковича. В этом процессе прежде всего следует отметить Двадцать четыре прелюдии оп. 34, Концерт для фортепиано с оркестром № 1 оп. 35, Сонату для виолончели и фортепиано оп. 40, Фортепианный квинтет оп. 57, Сонату № 2 для фортепиано оп. 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 качестве своего рода традиционных доминант следует отметить *немецкую полифонию эпохи барокко* и ее высшее достижение в творчестве И. С. Баха, что сказывается в характере тематизма шостаковичевских прелюдий и фуг, методах работы с ним, жанровых составляющих, в частности, обращении композитора к пассакалии.

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, так же как и Бах, объединил прелюдии и фуги попарно, в виде микроциклов, охватив все 24 тональности (но выстроил их по квинтовому кругу). Не случайно в них часто 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. 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 оп. 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 «Воццек», 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»

<sup>10</sup> Овсянкина Г. П. Фортепианный цикл в отечественной музыке XX века: школа Д. Д. Шостаковича. С. 57.

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. Аренского, 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. В частности 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 польки, Прелюдии e-moll с задумчивой 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 (как бы мужского хора и мужского соло). В Прелюдии fis-moll слышна семантика прыжка и пантомимы, в следующей за ней Фуге – вопрошающих оперных мотивов. 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<sup>11</sup>.

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»<sup>12</sup>. Поэтому данный цикл стал одним из наиболее значимых произведений композитора в плане интертекстуальных перекличек. Причем в нем можно найти отголоски не только предыдущих сочинений самого Шостаковича – эхотекстов *интро направления* (достаточно вспомнить Фортепианный квинтет),

<sup>11</sup> Мазель Л. А. Раздумья об историческом месте творчества Шостаковича // Д. Шостакович: Статьи и материалы. М., 1976. С. 56–72.

<sup>12</sup> Овсянкина Г. П. Фортепианный цикл в отечественной музыке XX века... С. 58–59.

но и тех музыкальных стилей, которые оказались ему особо близки – экотекстов *экстра направления* (термины Н. И. Вербы). 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. В Прелюдии *es-moll* угадывается связь с монодийными построениями Г. И. Уствольской, творчество которой Д. Д. Шостакович очень хорошо знал и всегда им восхищался<sup>13</sup>.

Благодаря виртуозной технике переинтонирования *opus 87* наполнен аллюзиями, ассимиляциями и интонационными намеками (термин А. Д. Алексеева) «другой» музыки. Но, необходимо подчеркнуть, что цитат в нем нет, не характерны для него и стилизации.

Среди произведений, созданных до 1951 года, своего рода, очень серьезной подготовкой к появлению цикла *op. 87* стал Фортепианный квинтет *op. 57* (1940 г.). В диссертации подробно прослеживаются связи Квинтета с Прелюдиями и Фугами, то есть интертекстуальные связи в *интро направлении*. Фортепианный квинтет стал в творчестве Шостаковича первым, совершенно определенным претворением неоклассицистских тенденций. Причем тенденций, опирающихся и на традиции немецкого барокко, и венской классической школы (в основном Бетховена и Гайдна). *Op. 87* тоже во многом является ярким необарочным проявлением в творчестве Шостаковича, хотя и переинтонирований стилевых моделей венского классицизма, в первую очередь Гайдна, встречается немало.

Нельзя не затронуть тот факт, что в Квинтете явно присутствуют традиции М. П. Мусоргского (о чем писал уже В. П. Бобровский<sup>14</sup>), которые также будут переосмысливаться и в цикле *op. 87*. Таким образом, между Квинтетом и Двадцати четырьмя прелюдиями и фугами перебрасывается мощная стилистическая арка.

Аналогичные выводы касаются и трансформации интертекстуальных связей. В Квинтете они виртуозно представлены и в *интро направлении*, и в *экстра направлении*. Более того, есть основания предполагать, что классические претексты воплощались в *op. 87* во многом сквозь призму их претворения в Квинтете. Таким образом, возможен вывод, что при создании Двадцати четырех прелюдий и фуг Фортепианный квинтет нес функцию донорского текста. В диссертации также в качестве *интро направления* демонстрируются связи с Сонатой для виолончели и фортепиано.

В заключении Главы подчеркивается, что *op. 87* сконцентрировал весь комплекс наиболее знаковых черт авторского стиля и прежде всего таких как яркий образный тематизм и полифоничность мышления.

<sup>13</sup> Овсянкина Г. П. Указ. изд.

<sup>14</sup> Бобровский В. П. Камерные инструментальные ансамбли Д. Шостаковича. М., 1961.



В цикле синтезированы практически все традиции, ставшие основой авторского стиля. Более того, ор. 87 явился своеобразной энциклопедией образного, жанрового и интонационного «словаря» Шостаковича.

**Глава II – «Двадцать четыре прелюдии и фуги Д. Д. Шостаковича как творческий импульс»** – посвящена рассмотрению влияния цикла на музыкальное искусство. Возникнув на основе синтеза многих традиций, цикл Шостаковича буквально сразу же сам стал мощным творческим импульсом в развитии культуры. Причем процесс этот просматривается в трех ипостасях: творчества самого автора, творчества его современников и композиторов последующих поколений и фортепианного исполнительства. Таким образом, одно (пусть даже масштабное) произведение оказывает влияние на развитие крупного пласта музыкального искусства.

В параграфе **2.1 – Перспективное значение цикла ор. 87 в творчестве Д. Д. Шостаковича** – эта проблема рассматривается в аспекте только наследия автора. Прежде всего цикл становится источником цитирования и, своего рода, эмблемой творчества композитора. Примеры: Концерт № 2 для фортепиано с оркестром (основная тема второй части – Прелюдия C-dur), переложение для фортепианного ансамбля Прелюдии Des-dur. Такое понимание ор. 87 отмечается и в произведениях других композиторов, среди которых, прежде сего, следует назвать коллективные вариации «Приношение учителю» Г. Г. Белова, В. Д. Бибергана, В. Л. Наговицина, А. Д. Мнацаканяна, Б. И. Тищенко. В них звучат Прелюдия C-dur (Г. Г. Белов), Прелюдия Des-dur (В. Л. Наговицин), Прелюдия и Фуга d-moll (Б. И. Тищенко).

К ор. 87 восходят неоклассицистские тенденции, встречающиеся в творчестве Шостаковича 1950–70 годов, и родственные им образы и стилистические параллели. Наиболее открыто они представлены в Концертино для двух фортепиано. Причем в этом обращенном к юношеству произведении позиционируется своего рода антитеза возвышенно-барочного и «игрового» бытового образов: между вступлением и главной партией. Развивавшиеся в ор. 87 высокие интонационные образы немецкого барокко и эпичности Мусоргского, причем как во взаимодействии, так и автономно, присутствуют в целом ряде крупных произведений. В Симфонии № 14 – претворение идей «Песен и плясок смерти» Мусоргского и западноевропейского реквиема; в «Казни Степана Разина» – трагедийности и характеристической портретности, исходящей из Мусоргского. Высокими неоклассицистскими аллюзиями наполнен Концерт для скрипки с оркестром № 2; классицистская возвышенность и игровая характерность взаимодействуют и в последнем сочинении Шостаковича – Сонате для альта и фортепиано (тема финальной части – аллюзия Сонаты № 14 Бетховена и гротесковая вторая часть – масштабная автоцитата из оперы «Игроки»).

Широкий тематический спектр, опирающийся на речевую выразительность, характерный для ор. 87, присутствует и в произведениях последующих лет. 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. Последние почти четверть века творчества Шостаковича были наполнены активным (как никогда) обращением к вокальной музыке, к слову. Причем процесс этот обрел три направления: 1) непосредственно в камерно-вокальном жанре, 2) в привнесении вокального элемента в симфонию – № 13, 14, 3) в наполнении инструментальных произведений мелодикой речевого склада. Столь разнообразный *речевой тематизм* камерно-вокальных и симфонических сочинений – в «Четырех стихотворениях капитана Лебядкина», монологах из Сюиты на стихи Микеланджело Буонарроти или на слова разных поэтов из Симфонии № 14, в темах Симфонии № 12 «1917 год» и других сочинениях – явно несет на себе печать виртуозного владения тематическими речевыми моделями, отточенными в Прелюдиях и Фугах. Цикл ор. 87 оказал влияние и на тематическое становление в поздних квартетах, с их протяженным монодийным мелосом.

Творчество Шостаковича всегда было богато интертекстуальными переключками. Но ор. 87, как отмечалось в предыдущем параграфе, стал наиболее знаковым явлением в этом процессе. От ор. 87 могут быть перекинуты смысловые арки к Симфонии № 15. Причем в последнее десятилетие усиливается *интро направление* интертекстуальных связей. На исходе жизни композитор, подводя творческий итог, все чаще обращался к своему творчеству: цитированию своей детской пьесы в Сюите на слова Микеланджело Буонарроти, трагической песни-пляски «Макферсон перед казнью» из цикла романсов ор. 62 в оркестровой интерлюдии из части «Юмор» в Симфонии № 13, 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 сложился тот гениальный синтез разработочного и полифонического мышления, который определяет грандиозную работу над материалом в Симфонии № 10 (первая часть, финал).

В заключении параграфа следует вывод, что последний, почти четверть вековой период творчества Шостаковича – 1950–75 годов несет на себе печать влияния Двадцати четырех прелюдий и фуг. Это влияние может быть как открытым – прямым, вплоть до цитирования, мотивных и фактурных переключек, так и опосредованным.

Аналогичные выводы касаются и трансформации интертекстуальных связей.

В параграфе 2.2 – *Отзвуки Двадцати четырех прелюдий и фуг Д. Д. Шостаковича в творчестве российских композиторов второй половины XX века* – постулируется мысль, что цикл ор. 87 стал как бы транслятором идей «ХТК» во вторую половину XX века.

Двадцатью четырьмя прелюдиями и фугами Шостакович открыл в 1951 году путь создания в новых исторических и художественных условиях

фортепианного цикла, аналогичного «Хорошо темперированному клавиру» Баха. Не случайно на протяжении последующих десятилетий в российской музыке (в том числе на территории бывшего Советского Союза) появляется целый ряд произведений, вдохновленных этим творческим решением: Двадцать четыре прелюдии и фуги К. А. Караева (1951–1966), Двадцать четыре прелюдии и фуги Г. А. Мушеля (1975), Двадцать четыре прелюдии и фуги Р. К. Щедрина (1964–1970), целая серия прелюдий и фуг, в том числе и Тридцать четыре прелюдии и фуги В. С. Библика (1973–1978), Хоралы и фуги Ю. П. Юкчева (1975), Двадцать четыре прелюдии и фуги для гитары И. В. Рехина (1985–1990), Двадцать четыре прелюдии и фуги С. М. Слонимского (1994) и др. В этой связи в диссертации исследовательская мысль более подробно останавливается на циклах Р. К. Щедрина, В. С. Библика, И. В. Рехина и С. М. Слонимского. Цикл Слонимского, на взгляд соискателя, наиболее сопрягается с произведением Шостаковича по многим генетическим и стилевым параметрам.

Слонимский, так же как и Шостакович, в разных сочинениях использовал и фугу, и другие имитационные формы. Но повторить опыт предшественников и обратиться к созданию двадцати четырех прелюдий и фуг для фортепиано он, подобно Шостаковичу, позволил себе лишь будучи маститым художником.

Таким образом, произведение Слонимского, как и Шостаковича, стало кульминацией полифонических достижений композитора, квинтэссенцией его полифонического мышления. Параллели с ор. 87 Шостаковича можно значительно продолжить и на этапе истории возникновения цикла, протекания творческого процесса, и на уровне сравнительного теоретического анализа. Обратимся к отдельным из этих параллелей.

Во-первых, в цикле С. М. Слонимского стоит знаковое посвящение: «Памяти Александра Наумовича Должанского» – одного из первых исследователей цикла Д. Д. Шостаковича, создавшего самый масштабный труд об этом великом произведении.

Во-вторых, цикл Слонимского также появился в результате прослушивания пьес из «ХТК» Баха, что подтверждают в диссертации ссылки на высказывания самого композитора.

В-третьих, как уже отмечалось, Слонимский, подобно Шостаковичу, постоянно обращается в своем творчестве к полифоническим формам и методам работы с материалом, являясь одним из крупнейших в современную эпоху мастеров полифонического письма. Однако дело не только в этом. Важнее то, что общность проявляется в интерпретации фуги, о чем убедительно свидетельствуют оба цикла Двадцать четыре прелюдии и фуги.

Изучая традиционные источники Двадцати четырех прелюдий и фуг Слонимского, следует обозначить рождение замысла не только от Баха, но и как движение творческой цепочки: *Бах – Шостакович – Слонимский*.

Аналогичные выводы сделаны и при рассмотрении циклов Р. К. Щедрина. В. С. Бибика и даже И. В. Рехина (хотя его произведение предназначено для гитары).

В заключении параграфа высказано предположение: если бы не было цикла Шостаковича, вряд ли появились и другие полифонические циклы, причем в столь значимом количестве. Шостакович, его гениальный ор. 87 передал композиторам новой эпохи творческий импульс Баха.

Являясь замечательным пианистом, Шостакович создал в ор. 87 своеобразную «энциклопедию» современного полифонического пианизма. Двадцать четыре прелюдии и фуги имеют важное значение для обучения имитационной технике в ее новаторской трактовке, повлияв и на развитие исполнительской, прежде всего фортепианной культуры. Поэтому параграф **2.3 – Традиции исполнения цикла «Двадцать четыре прелюдии и фуги» Д. Д. Шостаковича** – посвящен истории интерпретации ор. 87. В центре исследования – творчество Татьяны Николаевой (1924–1993), Святослава Рихтера (1915–1997) и Владимира Ашкенази (р. 1937).

В феврале 1951-го года цикл был закончен, и уже 23-го декабря 1952 года в Ленинграде состоялась премьера. Первой исполнительницей стала лауреат баховского конкурса Т. П. Николаева. Однако запись цикла сделали только в январе 1962 года. Повторные записи в этом же исполнении состоялись в Москве в 1987 году и в Лондоне в 1990 году. В декабре 1992 года на *BBC* была сделана последняя запись Двадцати четырех прелюдий и фуг Д. Д. Шостаковича в исполнении Т. П. Николаевой. Уже в наши дни издали DVD с видеозаписью игры артистки.

Исполнение Татьяны Петровны было особенно ценным, так как подготовка к премьере проходила при участии Шостаковича. Поэтому важны сохранившиеся свидетельские показания пианистки об этом произведении, относящиеся к последним годам ее жизни: «Прелюдии и Фуги соч. 87 по праву заняли теперь свое достойнейшее место в жизни. Они стали классикой. Я очень горда тем, что была первым интерпретатором цикла, что исполняю его целиком в два вечера, как и было задумано автором. Прелюдии и фуги – глубочайшее произведение непревзойденного мастерства и величия. Это 24 шедевра, каждый со своим внутренним миром. Их нужно и можно сравнить с баховским циклом. Это новое слово в полифонии. При исполнении цикла целиком можно проследить его грандиозную драматургию. Амплитуда образов, характеров очень велика: от трагизма до юмора, от радости до гротеска. <...> Каждое исполнение этого произведения для меня – большой праздник, крупное событие. И мне всегда кажется, что в зале, как и прежде, сидит требовательнейший автор их великий Дмитрий Шостакович!»<sup>15</sup>

В воспоминаниях Т. П. Николаевой обращает на себя внимание сравнение с *баховским циклом*. Блестящий знаток творчества Баха,

<sup>15</sup> Сочинения Д. Шостаковича. Обсуждение на LiveInternet. Указ. ист.

исполнитель всего «Хорошо темперированного клавира», она транслировала исполнительские принципы «ХТК», интерпретационные подходы этого цикла на Прелюдии и Фуги Шостаковича. Это было явно одобрено автором. Не случайно композитор именно Т. П. Николаевой поручил сыграть премьеру.

Уже в 1950 годы с отдельными Прелюдиями и Фугами Шостаковича стал выступать Святослав Рихтер. Порой в его концертных программах звучало по восемь прелюдий и фуг. Будучи ярким представителем объективного направления в интерпретации, порой граничащего с атрибуцией, С. Т. Рихтер утвердил столь же объективный подход и при исполнении Прелюдий и Фуг Шостаковича. Суть этого подхода: четкое выявление характерных образов на основе тщательного изучения авторских указаний, убедительность рефлексии, безукоризненная техническая отточенность, ясность полифонических линий. В кульминационный период творческой деятельности – 1960–70-е годы цикл Шостаковича занимал в репертуаре пианиста особое место, отдельные прелюдии и фуги записаны с концерта. В это время С. Т. Рихтер записал в студии весь «ХТК» Баха.

В популяризации Прелюдий и Фуг Д. Д. Шостаковича важную роль сыграли программы Международных конкурсов музыкантов-исполнителей имени П. И. Чайковского. Поэтому не случайно одним из выдающихся исполнителей всего цикла стал лауреат II конкурса Владимир Ашкенази. В 1996 и 1998 годах В. Д. Ашкенази записал на CD весь ор. 87.

В последние сорок лет цикл Шостаковича занял прочное место в педагогическом репертуаре российских музыкальных учебных заведений. Отдельные Прелюдии и Фуги играют в старших классах музыкальных школ. Однако еще в конце 1950-х годов в Нижегородской (Горьковской) консерватории имени М. И. Глинки в классе профессора Б. С. Маранц Прелюдии и фуги Шостаковича звучали едва ли не наравне с баховскими. Развивались в педагогическом обиходе исполнительские подходы Т. П. Николаевой – С. Т. Рихтера. Сегодня цикл ор. 87 (точнее, его отдельные части) входит в репертуар пианистов разных стран, в том числе и КНР. О популярности цикла в молодой китайской пианистической школе свидетельствует, прежде всего, педагогический репертуар высших учебных заведений, в меньшей степени – концертная практика. Отдельные малые циклы из ор. 87 включает в программы в основном молодежь, только вступающая в мир концертного пианизма, как, например, Ян Ян и Чжан Цзялей.

Итак, баховский конкурс, «ХТК» Баха явились творческим импульсом в возникновении произведения Шостаковича. Традиции «ХТК» стали ведущими в формировании его образов. Принципы интерпретации произведения Шостаковича, благодаря Т. П. Николаевой и С. Т. Рихтеру, также исходят из исполнительских традиций «Хорошо темперированного клавира». В заключении параграфа дается ряд методических указаний для изучения Прелюдий и Фуг Шостаковича.

В **Заключении** еще раз подчеркнуто, что цикл Прелюдий и Фуг стал знаковым произведением не только в фортепианном, но и во всем творчестве Шостаковича. В этом произведении композитор достиг высшего мастерства как творец фортепианной музыки. Не случайно после Прелюдий и Фуг он больше не обращался к крупным фортепианным полотнам, а в последние двадцать лет жизни вообще не писал музыки для фортепиано.

Знаковая роль ор. 87 в наследии Мастера выявляется по нескольким параметрам. С одной стороны, он обобщил стилистические константы Шостаковича, сформировавшиеся в его творчестве до 1951 года, с другой – стал источником последующего развития.

Не менее важен и тот факт, что в ор. 87, как в фокусе сконцентрировались многочисленные музыкальные традиции, обусловившие мощное поле интертекста в творчестве Шостаковича.

Значение цикла Прелюдий и Фуг выходит за пределы творчества Шостаковича, оно приобретает общекультурный статус. В нем композитор доказал животворную роль классических традиций во второй половине XX века, тем самым подтвердив свой эстетический тезис: «Наводя мосты в будущее, мы не должны сжигать мосты, связывающие современную культуру с ее бессмертным прошлым»<sup>16</sup>.

Произведение стало сильным импульсом в появлении целого ряда новых полифонических произведений в России, о чем свидетельствуют циклы Щедрина, Бибика, Слонимского, Рехина и т. д.

Широкая популярность ор. 87 в концертной и педагогической практике способствовала становлению новой исполнительской традиции, прежде всего фортепианной.

Каждый нюанс в нотном тексте великого композитора, любой выразительный элемент информационно насыщены. Зачастую они связаны с тем или иным классическим претекстом, обладая широким резонансным диапазоном в художественной действительности (термин М. Ш. Бонфельда). Проникновение в сферу этого диапазона становится сильным импульсом в становлении образа и его исполнительского воплощения.

Именно с этих позиций следует рассматривать все пьесы цикла. Надо обязательно найти и понять музыкальный источник, стимулирующий возникновение самобытной идеи каждой Прелюдии и Фуги. Теоретическим источником этого осмысления должен стать материал данного диссертационного исследования.

Перспектива разработки диссертационной темы видится, с одной стороны, в детальном изучении интертекстуальных связей Двадцати четырех

---

<sup>16</sup> Из открытого письма Д. Д. Шостаковича в честь празднования первого Дня музыки 1 октября 1975 года, опубликованного в журнале «Советская музыка» (1975. № 8). Цит. по: Д. Шостакович о времени и о себе: 1926–1975. М., 1980. С. 367.

прелюдий и фуг с отдельными жанрами в творчестве Шостаковича последнего периода: симфоническими, камерно-вокальными, квартетными, с другой – в глубоком постижении влияния традиций Шостаковича на полифонические циклы современных композиторов.

### Публикации по теме диссертации

*Статьи в рецензируемых научных изданиях, рекомендованных ВАК:*

1. Лю, Чже. Двадцать четыре прелюдии и фуги Д. Д. Шостаковича в аспекте эволюции авторского стиля / Чже Лю // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2018. – № 4 (45). – Часть II. – С. 113–120.
2. Лю, Чже. Перспективное значение цикла ор. 87 в творчестве Д. Д. Шостаковича / Чже Лю // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2019. – № 1 (46). – Часть I. – С. 38–44.
3. Лю, Чже. Отзвуки Двадцати четырех прелюдий и фуг Д. Д. Шостаковича в творчестве российских композиторов второй половины XX века / Чже Лю // Вестник музыкальной науки. – Новосибирск. – 2019. – № 1 (23). – С. 27–34.

*Публикации в других научных изданиях:*

4. Лю, Чже; Овсянкина, Г. П. От фортепианного Квинтета к циклу Двадцать четыре прелюдии и фуги в творчестве Д. Д. Шостаковича / Чже Лю, Г. П. Овсянкина // Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сборник научных трудов. – СПб.: Астерион, 2016. – Вып. 11. – С. 42–47.
5. Лю, Чже; Овсянкина, Г. П. Роль сравнительного анализа музыкальных текстов в исполнении полифонических циклов (на пример прелюдий и фуг ор. 87 Д. Д. Шостаковича) / Чже Лю, Г. П. Овсянкина // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен: Сборник научных трудов. – СПб.: СКИФИЯ–ПРИНТ, 2017. – Вып. 8. – Часть II. – С. 104–111.
6. Лю, Чже. Место и роль цикла Двадцать четыре прелюдии и фуги Д. Д. Шостаковича в наследии композитора / Чже Лю // Дмитрий Шостакович. Взгляд из XXI века (Посвящается 110-летию со дня рождения композитора): Сборник статей по материалам Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции. – Курск: ОБУК, 2017. – С. 33–39.
7. Лю, Чже. Основные традиции в творчестве Д. Д. Шостаковича и их интерпретация в цикле 24 прелюдии и фуги ор. 87 / Чже Лю // Музыкаль-

- ная культура глазами молодых ученых: Сборник научных трудов. – СПб.: Астерион, 2017. – Вып. 12. – С. 57–61.
8. Лю, Чже. К вопросу о взаимодействии циклов 24 прелюдии и фуги Д. Д. Шостаковича и С. М. Слонимского / Чже Лю // Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сборник научных трудов. – СПб.: Астерион, 2018. – Вып. 13. – С. 49–54.
  9. Лю, Чже. Традиции исполнения цикла 24 прелюдии и фуги Шостаковича / Чже Лю // Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сборник научных трудов. – СПб.: Астерион, 2018. – Вып. 13. – С. 146–148.
  10. Лю, Чже. Традиции и авторский стиль Д. Д. Шостаковича на примере 24-х прелюдий и фуг / Чже Лю // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен: Сборник научных трудов. – СПб.: СКИФИЯ–ПРИНТ, 2018. – Вып. 9. – Часть II. – С. 57–63.