



А. А. ЗОНДЕРЕГЕР

*Петрозаводская государственная консерватория
им. А. К. Глазунова*

ЧЕРТЫ ЗРЕЛОГО СТИЛЯ Д. Д. ШОСТАКОВИЧА В ПЕРВОМ ФОРТЕПИАННОМ КОНЦЕРТЕ

УДК 78.071.1: 786.2

Одна из наиболее устойчивых позиций в исследованиях о Д. Д. Шостаковиче до недавнего времени заключалась в том, что отсчёт зрелого периода творчества начинался с Пятой симфонии (1937), а предыдущее десятилетие рассматривалось как ранний этап становления и исканий молодого композитора¹. Специфика творчества первой половины 30-х в основном определялась как переходная. При этом по большей части обходился вниманием очевидный парадокс: в рамках так называемого переходного периода возникли, по крайней мере, два выдающихся по замыслу и воплощению произведения – опера «Леди Макбет» и Четвёртая симфония. Эти сочинения как в зародыше несут в себе практически всё дальнейшее творчество Шостаковича². Даты их возникновения (1930–32 и 1936 годы соответственно) определяют естественные границы в эволюции Мастера. На наш взгляд, период первой половины 1930-х годов нуждается в специальных исследованиях, которые позволили бы объяснить его закономерности³.

Первый фортепианный концерт ор. 35 и цикл Прелюдий ор. 34, центральные для данного периода, оценивались именно как произведения переходного плана, во многом экспериментальные, особенно в стилевом отношении (В. Дельсон, Л. Гаккель, М. Сабина и др.). Представляется, однако, что Концерт находится в русле не столько поиска, сколько утверждения индивидуального стиля композитора, и оказывается важной вехой на этом пути⁴. Он обладает единством нового типа и фиксирует многое из того, что является типичным для творчества Шостаковича в целом.

Во-первых, Концерт представляет одну из важнейших черт творчества Шостаковича – *скерцозность*. Как специфическая образная сфера и

как жанр скерцозность получила в его музыке особое развитие, небывалое по многогранности и способности к многозначности. В Концерте скерцозность обрела своеобразное воплощение – исключительно в рамках *беззлобной* пародии, что, в принципе, почти не свойственно музыке Шостаковича⁵. Чистый юмор и безудержно радостный тон, господствующие в этом опусе, выделяют сочинение и на фоне XX века в целом⁶. Но Концерт интересен и тем, что в нём зафиксированы многие *технические приёмы воплощения комического в инструментальной музыке* Мастера, оказавшиеся универсальными и получившие в дальнейшем различную интерпретацию. Этот опус можно считать своеобразной *энциклопедией музыкального остроумия*. И если скерцозность некоторых последующих сочинений перекликается с Концертом проявлениями непосредственной жизнерадостности (II часть Пятой, II и III части Шестой симфоний, многое в Девятой), то в других она предстаёт в трансформированном виде: лёгкая, беззлобная пародия превращается в острый гротеск (финал Второго виолончельного концерта), нарочитая буффонада и эксцентрика оборачиваются воинствующей самоуверенностью торжествующего зла (III часть Восьмой симфонии, скерцо Первого скрипичного концерта), безобидная игра персонажей-масок становится способом иносказания, яркий калейдоскоп событий вырастает до философски осмысленного отражения картины жизни в её парадоксальной сложности (Девятая и, особенно, Пятнадцатая симфонии).

Игровая сущность скерцозности явилась плодотворной почвой для претворения типичной для Шостаковича *логики ошеломляющих контрастов*, неожиданных сдвигов и мгновенных переключений-

переосмыслений⁷. В сфере скерцозности выработались и многие специфические приёмы музыкальной выразительности и тематизма, его интонационно-ладовой и ритмической структуры. Первый фортепианный концерт обнаруживает это весьма откровенно и порой подчёркнуто заострённо.

Тематическое изобилие и многообразие Концерта станет в дальнейшем характернейшей чертой симфонического мышления Шостаковича. Тематическая многосоставность музыкальной ткани как на уровне целого, так и в структуре отдельных частей и партий Концерта, получит развитие в «тематических комплексах» и «тематических калейдоскопах» (В. Бобровский) многих симфоний Шостаковича.

Другое отличительное свойство шостаковического тематизма, вытекающее из широко понимаемой скерцозности, – *множественность стилистических истоков*. В небольшом музыкально-временном пространстве Концерта одинаково полноправны и «собственный» мелос композитора (в том числе автоцитируемый)⁸, и оригинально преломлённые интонационные модели классико-романтической и баховской традиции, и современные интонации музыки быта 20-х–30-х годов. Подобная «уживаемость» стилистически разношёрстного материала, проявившаяся и в Первой симфонии, предстанет в новом качестве практически во всех последующих симфониях, в обоих Скрипичных концертах и во Втором виолончельном.

Смыкание музыкальных элементов академической традиции и народно-бытовой, «уличной» наполняется особым смыслом в Девятой и Пятнадцатой симфониях. Концерт же показателен тем, что в нём уже определились интонационно-стилистические константы, образующие своеобразные арки с более поздними инструментальными сочинениями Шостаковича⁹. Так, например, в своём последнем опусе – Альтовой сонате – композитор вновь, хотя и совершенно по-иному, нежели в Концерте, обращается к бетховенским образам, используя в качестве тематической модели музыку его Девятой симфонии и фортепианных сонат № 14 и № 31¹⁰.

Важен не только факт апелляции к стилистическим моделям, но и некоторые принципы их претворения в тексте Концерта, ставшие типичными для творческого

метода Шостаковича. Обращаясь к «чужому» стилю, *композитор никогда не идёт по пути точного цитирования*. Как правило, цитируемый материал подготавливается всем развитием¹¹, подвергается существенной переработке; и чаще – это только намёк, хотя и достаточно определённый, возникающий в первый момент, но затем получающий продолжение сообразно специфической шостаковической логике. Так, ситуация *создания определённой стилиевой аллюзии с её последующим нарушением*, наблюдаемая в основных темах крайних частей Концерта, обнаруживает себя, например, в темах финала Шестой симфонии. В главной партии здесь, как и в финале Концерта, метрические сдвиги деформируют архитектуру россиниевской по интонационному и ритмическому содержанию темы (примеры № 1, № 2).

Темы финала Симфонии демонстрируют пути нарушения стилистической установки и за счёт *интонационно-ладовой трансформации материала*. А в Концерте это проявляется, например, в главных партиях крайних частей: мелькающее (создающее иллюзию ошибки, попадания «не в ту ноту») совмещение минора и одноимённого мажора, неожиданное (после классического зачина) явление натурально-ладовых оборотов и специфичных для Шостаковича пониженных ступеней (см. примеры № 1 и № 3).

Пример № 1

Д. Шостакович. Первый концерт для фортепиано с оркестром. Финал, гл. партия, т. 8–16

(Allegro con brio $\text{♩} = 184$)

Пример № 2

Д. Шостакович. Шестая симфония. Финал, гл. партия

Presto

Таким образом, с «чужим словом» композитор обращается как со своим, как с материалом, послужившим основой собственных идей. И даже в тех случаях, когда цитата наиболее приближена к оригиналу (тема бетховеновского Рондо в каденции Концерта, тема Россини и тема Вагнера в Пятнадцатой симфонии), цитируемый материал вполне естественно вписывается в «авторский» контекст¹².

В творчестве композитора оформились и другие моменты, типичные для его скерцозных образов и воплощённые в тематизме Концерта: лапидарная ритмика, идущая от танцевально-бытовых жанров, и присутствующие ей «скороговорки» коротких длительностей; подчёркнутые синкопы; скачущие интонации восьмых; гаммообразные прямолинейно поступенные или «притопывающие» разбеги шестнадцатых и др.¹³

Концерт представляет также основные параметры ладогармонической системы, значительно возросшую роль полифонии и её специфичное взаимодействие с гомофонией у Шостаковича. Действие этих принципов ярко демонстрирует уже экспозиционное проведение главной партии I части. Этот раздел – пример целенаправленного расширения традиционного гармонического минора и его перерастания в гораздо более сложное ладовое образование. Диатонические и хроматические элементы сплавляются в разветвлённую миноромажорную систему с единым тональным центром (с) и главенствующим минорным наклоном. Взаимопроникновение диатоники и хроматики проявляется в равноправии всех вариантов ступеней и их взаимозаменяемости. Каждая ступень имеет два, а то и три варианта (например, VII – гармоническая, натуральная, дважды пониженная)¹⁴. В первых тактах темы диатоническая и хроматическая разновидности одной ступени как бы меняются ролями: VII гармоническая ведёт себя как натуральная (двигается вниз в VI ступень; возникающая при этом ув. 2 смягчена введением V ступени), а VII натуральная прямым движением разрешается в I ступень, как это более свойственно именно VII гармонической (пример № 3).

При таком сближении хроматики и диатоники возникает возможность двойного толкования одного и того же ладового явления – и как диатонического, и как хроматического¹⁵. Широко и свободно применяя даже самые далёкие от тоники созвучия,

Пример № 3

Д. Шостакович. Первый концерт для фортепиано с оркестром. I часть, гл. партия, т. 4–14

The image shows a musical score for Example No. 3, which is the first movement of the first concerto for piano and orchestra by Dmitri Shostakovich. The score is in 4/4 time and marked 'Allegretto' with a tempo of quarter note = 96. It consists of three systems of music. The first system starts at measure 4 and includes piano and orchestra parts. The piano part has dynamics 'f dim.' and 'mp espr.'. The second system starts at measure 7. The third system starts at measure 11 and includes a second ending bracket labeled '2'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Шостакович утверждает их как самостоятельные функции лада. Его склонность к однотерцовым и тритоновым гармониям – «тритонанте», по Ю. Холопову [15, с. 456] – отразилась в гармонической логике Концерта. Например, средний раздел побочной партии в экспозиции I части звучит в тональности тритонанты к крайним разделам: *Es dur – a moll – Es dur*; а репризное её проведение начинается в тональности *H dur*, однотерцовой по отношению к главной (*c moll*). Специально подчеркнём важную роль тритонанты в звуковысотной логике Концерта: присутствуя в горизонтальной и вертикальной организации всех без исключения тем, разделов и частей цикла, она выступает в роли централизованной идеи, обеспечивая единство целого. Её независимым звучанием отмечено первое же построение главной партии I части (*ges* в басу – т. 8, *Ges dur*'ное трезвучие – т. 12 перед *c moll*'ным тоническим кадансом: см. пример № 3), которое завершит и всю часть (т. 165–176)¹⁶.

Интонационно-гармоническое своеобразие главной партии имеет также и мелодическую основу, поскольку вытекает из интонационной природы диатонических ладов. Особая текучесть мелодического развития подчёркивается ритмической взаимодополняемостью линий и в то же время отличается достаточной свободой и независимостью голосов, что приводит, в частности, к нарушению квадратности¹⁷. Вообще, гомофонное начало темы почти сразу получает полифоническое продолжение: фактура типа «мелодия+аккомпанемент» сменяется линейным двухголосием. А далее энергия линейного развёртывания музыкальной мысли начина-

ет превалировать над гомофонно-гармоническими закономерностями. Последовательное чередование гомофонного и полифонического типов развёртывания темы в первом построении принимает во втором характер сочетания в одновременности, там фактура расслаивается на три линии: мелодическая тема (первые скрипки) – контрапунктическое сопровождение (вторые скрипки) – мелодизированный бас-основа (виолончели, контрабасы). В дальнейшем подобное фактурное расслоение осложняется полифонией жанров: так, в начале разработки исходная «аппассионатная» интонация главной темы звучит у скрипок на фоне «полечного» аккомпанемента басов и «экзерсисных упражнений» фортепиано (т. 86–89).

Концерт, наполненный духом состязательности, диалога-спора, находится в русле развития собственно концертующего стиля и стоит особняком по отношению к струнным концертам композитора, где идея сближения концертного и симфонического принципов мышления осуществляет себя через монологический тип высказывания. Тем не менее, Фортепианный концерт утверждает (вслед за Первой симфонией) характерные признаки инструментального стиля Шостаковича, важная особенность которого – *принципиальная установка на солирование*. И если в Первом фортепианном это заостряет характерные признаки концертного жанра, то в симфониях солирование выступает в качестве *специфической черты инструментального мышления композитора в целом*.

В Концерте она подчёркнута увеличением числа солистов (их здесь два: фортепиано и труба), резким различием тембров всех участников концертного состязания (фортепиано, трубы и струнных) и наличием у каждого из них устойчивого стилевого амплуа. В симфониях она реализуется и умножением количества, и «качеством» трактовки сольных партий: им поручаются не только фрагментарные диалоги, переключки в развивающихся разделах или редкие соло (как чаще всего бывает в классической партитуре), но и решения драматургически «сильных» моментов – изложение в экспозиции и репризе тем главной и побочной партий, показ новых тем в разработках и других разделах формы. В группе солирующих выделяются тембровые «привязанности» и труба среди них занимает заметное место.

Расширенное использование возможностей солирования привело к активизации концертующих принципов, обнаружило себя как в симфониях, так и в концертах для струнных инструментов (*solì* валторны в Первом виолончельном концерте, обилие солирующих инструментов во Втором скрипичном концерте). Оно же повлекло за собой образование типичных для Шостаковича *концертующих ансамблей нетрадиционного состава*: фагот и труба в

Первой симфонии, а во II её части – флейта и бас-кларнет; скрипка и бас-кларнет в коде финала Восьмой симфонии; виолончель и малый барабан, валторна и малый барабан во Втором виолончельном концерте. Неординарность таких тембровых сочетаний аналогична экстравагантному решению инструментального ансамбля в Первом фортепианном концерте. Сам же принцип солирования двух инструментов в дальнейшем творчестве Шостаковича утверждается в ранге *универсального технического приёма*, а звучание фортепиано в сочетании с духовыми становится одной из констант шостаковической оркестровки¹⁸.

Наконец, Концерт являет собой яркий пример типичного для Шостаковича *неординарного композиционно-драматургического решения* сонатно-симфонического цикла. Его четырёхчастное строение не укладывается ни в рамки традиционного концертного цикла, ни в контуры сюиты неоклассицистского типа. Можно предположить, что здесь своеобразно претворяется структура симфонического цикла, и I часть как будто подтверждает это: в сонатном *allegro* отсутствуют типичные для концертного жанра структурные особенности (двойная экспозиция и сольная каденция) и, в то же время, наличествуют элементы, характерные для развёрнутых симфонических полотен XIX столетия (трёхчастность главной и побочной партий; кода, традиционно основанная на теме главной партии). Но если II часть Концерта ещё может быть рассмотрена в русле романтических традиций (идущих от медленных «вальсовых» частей симфоний Берлиоза, Чайковского, Малера), то III часть уже совсем в неё не вписывается: особенности её содержания и стилевого облика (контрастное сопоставление прозрачной инвенционности в духе Баха и суровой аккордовой поступи струнных, ассоциирующихся с мрачной атмосферой последнего акта «Катерины Измайловой»), строения (незамкнутость) и функции (связка-переход между II и IV частями)¹⁹ сообщают всему циклу неповторимый структурный облик. Принцип композиционной неординарности преломляется во многих симфониях и в концертных циклах для струнных²⁰. Присутствуют в Концерте и такие типичнейшие параметры сонатной формы Шостаковича, как замедленный темп в экспозиции I части и затухающая кода. Их наличие принято ассоциировать прежде всего с Пятой симфонией, однако впервые они обнаружили себя в Первом концерте²¹.

Изложенные наблюдения свидетельствуют, на наш взгляд, в пользу того, что принадлежащий первой половине 1930-х годов Первый фортепианный концерт не был очередным «зигзагом»²² на пути экспериментирующего молодого творца. Скорее он является наглядным подтверждением справедливого мнения М. Друскина о том, что Шостакович

«к рубежу 30-х годов вступил во всеоружии мастерства во второй период творческой зрелости [курсив мой. – А. З.]» [6, с. 53]²³. Однако, парадокс Концерта заключается и в том, что, на уровне языка представляется от имени зрелого стиля, он не соответствует ему в плане образной концепции: его веселое, бесшабашное зубоскальство слишком расходится с традиционным суждением

о зрелом Шостаковиче как «трагическом поэте» (И. Соллертинский) прежде всего. Резонно задать вопросом: не предстаёт ли «в лице» данного опуса особый срез зрелого стиля Шостаковича, которому не суждено было получить естественно-го развития? Думается, такой ракурс рассмотрения известного произведения имеет достаточные основания.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ М. Сабинина называет его «доклассическим» этапом [10, с. 87].

² Весьма показателен отзыв В. Бобровского (1969) о Четвёртой симфонии: «Все последующие симфонические концепции – ответ той, что была создана Шостаковичем в 1936 году» (цит. по: [16, с. 134]).

³ В направлении корректирования общепринятой периодизации творчества Шостаковича уже предприняты определённые шаги. Так, Л. Акопян обособляет его творчество начала 1930-х–1936 годов (см.: [1]). С ним солидарна Л. Фёдорова (см.: [12]). Однако оба автора в целом ограничиваются лишь констатацией данной позиции, подробно её не анализируют.

⁴ Г. Орлов заметил, что в Первом фортепианном концерте «композитор дерзко *подводит итог* своих пёстрых стилистических увлечений [курсив мой. – А. З.]» [9, с. 9].

⁵ В. Сыров, например, пишет: «Позитивная энергия у него редко бывает однозначной, без иронии, и редко не таит в себе потенциальной возможности перехода в энергию негативную» [11, с. 647].

⁶ М.Ш. Бонфельд вполне справедливо отмечает, что XX веку вообще свойствен «почти абсолютный уход от юмора в пользу сатиры, иронии, гротеска» [4, с. 120]. Добавим: безудержная радость Концерта Шостаковича вызывает аналогии с беспечной весёлостью Первой симфонии Прокофьева, обнаруживая тем самым редкий случай схождения двух мастеров, в основных чертах друг другу противоположных.

⁷ В «фарватере» логики резких переключений оказывается и сокровенная лирика второй части Концерта, подчёркнутая сдержанность которой – без эмоциональных крайностей – не нарушает в целом радостно-светлого тона этого сочинения.

⁸ Автоцитатой является тема трубы соло в центральном эпизоде финала (ц. 63), которая прежде Концерта встречается у Шостаковича дважды: в музыке финала к «Бедному Колумбу» Э. Дресселя и к спектаклю «Условно убитый». Примечательно, но та же тема была воспринята как «чужое слово» М. О. Штейнбергом, который во время премьеры Концерта воскликнул: «Что он делает, это же Вебер!..» (цит. по: [5, с. 225]).

⁹ В этом кругу – Бетховен и Малер, Бах и Чайковский, музыка быта. Показательно, что те же имена фигурируют в ответе Шостаковича (1967) на вопрос о его ближайших друзьях и влияниях: «Бетховен влиял, Бах, Малер, Чайковский, Мусоргский – такие вот друзья. Я с ними советую дружить всем, кто у меня учатся» (цит. по: [13, с. 24]).

¹⁰ Интеграцию бетховенской музыки в текстах Шостаковича подробно рассматривает А. Климовицкий (см. [7, с. 197–198]).

¹¹ Так, тема Рондо Бетховена, прежде чем явиться в каденции Концерта (финал, т. 345–346), отдельными элементами уже присутствовала в экспозиции рефрена (финал,

т. 24–25), а ещё раньше – в теме трубы из побочной партии I части (т. 72–75). Аналогично происходит, например, в Пятнадцатой симфонии: появлению на гребне экспозиции I части темы из «Вильгельма Телля» предшествует накопление характерных ритмоинтонаций, а вагнеровский мотив Судьбы, открывающий финал, вызревает внутри главной лейттемы в I части и фактически уже услышан во II части Симфонии.

¹² Использование «чужого слова» в Концерте выдвигает проблему не только языкового, но и семантического плана, заслуживающую специального рассмотрения.

¹³ Ряд примеров интонационно-тематических связей подобного рода в музыке Шостаковича приводит М. Арановский (см. [2, с. 79–85]).

¹⁴ Л. Мазель называет шостаковический минор с пониженными ступенями «углублённым минором» [8, с. 130]. Ю. Холопов утвердил понятие «суперминора» и, отметив его автономность как лада, обратил внимание на то, что первое намеренное применение «суперминора» Шостаковичем отнесено как раз к началу 30-х гг. [15, с. 454].

¹⁵ Так, в т. 20 *Ces dur*'ная гармония может расцениваться и как пониженная разновидность тоники (поскольку она появляется в качестве разрешения гармонической доминанты), и как трезвучие, однотерцовое тоническому (на что указывает прямое сопоставление *Ces dur*'а и *c moll*'я в партии фортепиано и хроматический ход басов *ges–g*).

¹⁶ Вероятно, самым известным случаем использования остро характерного звучания тритонанты в музыке Шостаковича является знаменитый *fis* в *C dur*'ной главной теме «Ленинградской» симфонии.

¹⁷ Структура начального построения главной партии выглядит так: 2 (вступление) +5+4 +4+4. Неэкваторность первого раздела акцентируется резкой сменой фактуры (т. 10–11), а квадратность второго вуалируется контрапунктическим наложением начальной интонации в басах на «женское» окончание в мелодии (т. 18). Общей неэкваторности способствует и вторгающийся каданс на стыке обоих разделов (т. 14).

¹⁸ Эту черту оркестровки Шостаковича подметила С. Хентова [14, с. 43].

¹⁹ Выделенная в партитуре как самостоятельная, эта часть таковой *не воспринимается*. Косвенным подтверждением тому служит весьма примечательная оговорка М. Друскина, который называет финал «третьей» (а не четвёртой) частью [5, с. 225].

²⁰ Так, цикл Первого скрипичного концерта, заявленный как 4-частный, на самом деле оказывается 5-частным, благодаря сильно разросшейся и драматургически насыщенной каденции. В 4-частном Первом виолончельном концерте каденция получает «официальный» статус самостоятельной части (III ч.). Нестандартный композиционный вариант возникает

и во Втором виолончельном: в центре его 3-частного цикла оказывается скерцо (на месте медленной части), зато финал частично берёт на себя функции медленной части и решается в форме вариаций (типичной именно для медленных частей) с угасающей кодой.

²¹ Замедленный темп первого проведения главной темы (*Allegretto* $\text{♩}=96$) с последующим ускорением (до $\text{♩}=132$ в т. 22) особенно подчёркнуты в авторском исполнении, другими исполнителями это указание чаще всего игнорируется. Что же касается затухающей коды, то на момент создания Концерта кода такого типа в I части должна была неизбежно вызывать в памяти рассеивающую коду I части из Первой симфонии. В контексте же творчества в целом она стоит в одном ряду с ко-

дами Четвёртой и других симфоний Шостаковича, воплощая характернейшую приметку его драматургического мышления.

²² Именно так в 1934 году Б. Асафьев характеризовал творчество Шостаковича: «Путь развития его идёт сложнейшими зигзагами» [3, с. 310].

²³ Описанные элементы, разумеется, не исчерпывают всей палитры зрелого стиля Шостаковича и, кроме того, по отдельности встречаются как в ранний период его творчества, так и у других композиторов. Но, выступая в комплексе и как *преобладающие*, они определяют устойчивые параметры Первого концерта для фортепиано и, тем самым, выводят его за пределы как раннего, так и переходного периода.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян Л. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2004.
2. Арановский М. Пятнадцатая симфония Д. Шостаковича и некоторые вопросы музыкальной семантики // Вопросы теории и эстетики музыки: сб. ст. – Л.: Музыка, 1977. – Вып. 15. – С. 55–94.
3. Асафьев Б. О творчестве Шостаковича и его опере «Леди Макбет» // Асафьев Б. (Игорь Глебов) Об опере: избр. ст. – Л.: Музыка, 1976. – С. 308–317.
4. Бонфельд М. XX век: смех сквозь жанр // Искусство XX века: Парадоксы смеховой культуры: сб. ст. – Н. Новгород, 2001. – С. 117–125.
5. Друскин М. С. Друг // Друскин М. Исследования. Воспоминания. – Л.; М.: Сов. композитор, 1977. – С. 224–246.
6. Друскин М. Шостакович в 20-е годы // Друскин М. Очерки. Статьи. Заметки. – Л.: Сов. композитор, 1987. – С. 45–59.
7. Климовицкий А. Шостакович и Бетховен (Некоторые историко-культурные параллели) // Традиции музыкальной науки: сб. исслед. ст. / ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая. – Л.: Сов. композитор, 1989. – С. 177–205.
8. Мазель Л. Этюды о Шостаковиче: статьи и заметки о творчестве. – М.: Сов. композитор, 1986.
9. Орлов Г. Симфонизм Шостаковича на переломе // Вопросы теории и эстетики музыки: сб. ст. – Л.: Музыка, 1971. – Вып. 10. – С. 3–31.
10. Сабина М. Шостакович // Музыка XX века: очерки. В 2 ч., ч. 2, кн. 4. – М.: Музыка, 1984. – С. 75–114.
11. Сыров В. Шостакович и музыка быта. Размышления об открытости стиля композитора // Шостакович: между мгновением и вечностью. Документы, материалы, статьи. – СПб.: Композитор (Санкт-Петербург), 2000. – С. 626–660.
12. Фёдорова Л. «Петербургский текст» и акмеизм. Современные аспекты изучения творчества Д. Д. Шостаковича 20-х годов [Электронный ресурс]. – URL: http://www.rostcons.ru/intconf_2008/mat_fedorova.htm#1.
13. Хентова С. В мире Шостаковича. – М.: Композитор, 1995.
14. Хентова С. Шостакович-пианист. – Л.: Музыка, 1964.
15. Холопов Ю. Новая гармония: Стравинский, Прокофьев, Шостакович // Русская музыка и XX век / ред.-сост. М. Арановский. – М.: ГИИ Министерства культуры РФ, 1997. – С. 433–460.
16. Чигарёва Е. Тема длиною в целую жизнь: Бобровский о Шостаковиче // Музыкальная академия. – 2006. – № 3. – С. 128–136.

Зондерегер Анна Александровна

старший преподаватель кафедры истории музыки
Петрозаводской государственной консерватории
им. А. К. Глазунова

