

Эта часть работы выложена в ознакомительных целях. Если вы хотите получить работу полностью, то приобретите ее воспользовавшись формой заказа на странице с готовой работой:

<https://studservis.ru/gotovye->

Тип работы: ВКР (Выпускная квалификационная работа)

Предмет: Музыка

Введение 3

Глава 1. Композиционно-художественные особенности фуг отечественных композиторов второй половины XX века и полифоническое мышление А. Фляковского 8

1.1. Циклы прелюдий и фуг в творчестве отечественных композиторов второй половины XX века: тональная логика, форма, стиль 8

1.2. Творческий путь и авторский стиль Александра Фляковского 30

Глава 2. «24 прелюдии и фуги» А. Фляковского в контексте полифонического искусства его времени 38

2.1. «24 прелюдии и фуги» А. Фляковского: строение цикла и особенности полифонии (общая характеристика) 38

2.2. Полифонический анализ отдельных прелюдий и фуг А. Фляковского 48

Заключение 58

Литература 62

Приложение. Список фортепианных произведений А. Фляковского 69

Введение

Актуальность исследования. Существует огромное количество талантливых композиторов, творчество которых малоизучено, либо исследовано крайне односторонне. Последнее происходит потому, что композитор, прославившись при жизни в какой-либо одной области творчества, остается неизвестным в других сферах своей деятельности. Таких примеров в истории музыки много. К примеру, прекрасно зная оперное творчество Дж. Россини, мы совсем не знакомы с его инструментальной музыкой; восхищаясь песнями Ф. Шуберта, мы плохо знаем его оперы; невероятная популярность киномузыки М. Таривердиева совсем затмила при его жизни оперы, балеты, органную музыку и концерты. До сих пор в тени остаётся органное творчество Й. Брамса, песенное творчество Ф. Шопена и многое другое.

Особенно такие метаморфозы происходят с композиторами XX века, а если иметь в виду нашу отечественную музыку, то в первую очередь это творческая судьба многих прославленных авторов песен. Напевая полюбившиеся мелодии песен, меломаны и даже профессионалы порой не представляют, что творческое наследие этих композиторов гораздо шире и далеко не исчерпывается жанром массовой песни. Все композиторы-песенники советской эпохи, к тому же, имели прекрасное консерваторское композиторское образование, которое невозможно было получить, не научившись писать музыку в разных академических жанрах (опера, кантата, оратория, симфония, концерт, соната, камерно-инструментальная музыка и др.), в крупных и малых формах.

Так мало кто знает, что автор известнейших песен «Темная ночь», «Любимый город», «Спят курганы темные» и многих других, прославленный Н. Богословский имеет в своём творческом наследии, 3 оперы, 17 оперетт, балет, 8 симфоний, 2 струнных квартета и другие оркестровые и камерные произведения; автор более 400 песен знаменитая А. Пахмутова писала увертюры, кантаты и концерты; автор популярнейших рок-опер «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты», «Юнона и Авось» и огромного количества саундтреков А. Рыбников ещё и является создателем шести симфоний, концертов *concerto grosso* и камерной музыки. Такие провалы в творческом наследии отечественных композиторов в советское время обусловлены идеологией. Например, почти все произведения В. Задерацкого никогда не исполнялись при его жизни. Да и сейчас мы имеем неполное представление о его творчестве, а между тем, он одним из первых в XX веке написал цикл «24 прелюдии и фуги» для ф-но (1937–1938). Фактически, сегодня открыт и продолжает открываться целый пласт советской музыки, «вырванный» из своих временных рамок. Только в начале XXI столетия начинают исполняться произведения той эпохи, органично вписывающиеся в контекст современной музыкальной культуры.

К таким композиторам можно отнести Александра Фляковского — автора не только многочисленных песен, но и опер, оперетт, кантат, ораторий, симфоний, симфонических поэм, концертов, вокальных циклов и разной камерно-инструментальной музыки. Творческое наследие этого советского композитора ещё не

оценено по праву, а его полифонический цикл «24 прелюдии и фуги» остаётся малоизвестным и исполняется крайне редко. Как известно, родоначальником большого полифонического цикла был Иоганн Себастьян Бах, однако его открытие в Европе продолжили очень немногие. В XX веке к форме «24 прелюдии и фуги» обращались самые разные, в основном отечественные композиторы: В. Задерацкий, Д. Шостакович, Р. Щедрин, С. Слонимский, А. Пирумов, Н. Капустин и др. А. Флярковский в этом ряду имён, как правило, не упоминается, хотя егоopus явился оригинальным образцом интерпретации барочного цикла в отечественной музыке. Поэтому цикл «24 прелюдии и фуги» А. Флярковского заслуживает отдельного внимания в виду своей уникальности, как в отношении продолжения традиций И. С. Баха в советскую эпоху, так и с точки зрения музыкального содержания и технической стороны пианизма. Полифонический цикл нуждается в детальном музыковедческом исследовании, чем и определяется актуальность данной работы. Объект исследования — фортепианное творчество А. Г. Флярковского.

Предметом исследования является цикл «24 прелюдии и фуги» А. Флярковского.

Цель исследования — рассмотреть цикл 24 прелюдии и фуги А. Флярковского как оригинальный и самобытный пример продолжения традиции И. С. Баха в создании большого полифонического цикла во всех тональностях.

Задачи исследования:

1. Представить общую картину обращения к жанру-форме малого полифонического цикла в отечественной музыке. Дать краткую характеристику циклам прелюдий и фуг отечественных композиторов второй половины XX века.
2. Изучить жизненный и творческий путь и эволюцию творчества А. Флярковского.
3. Рассмотреть 24 прелюдии и фуги А. Флярковского как целостный феномен, осветить композицию и драматургию цикла и обобщить вклад композитора в полифоническую музыку своего времени.
4. Проанализировать отдельные прелюдии и фуги А. Флярковского с позиций полифонического мышления автора и выявить основные исполнительские трудности малых полифонических циклов.

Методологическая база. В настоящее время существует мало публикаций о творчестве А. Флярковского.

Необходимой опорой в написании данной работы стали труды музыковедов Шуранов В.А., Чернова Т.Ю., Цахер И.О., Тевосян А.Т., Синельникова О., Раабен Л.Н., Протопопов В.В., Флярковский А., Орлов Г.А., Овсянкина Г.П., Назайкинский Е.В., Петунина Л.В., Малацай Л.В., Лихачева И., Курч О.О., Кузнецова Г., Кузнецов И., Коробейников С.С., Климовицкий А.И., Кац Б.А., Казанцева Л.П., Иконников А.А., Зив С.С., Захаров Ю.К., Задерацкий В.В., Евдокимова А.А., Доможирова Е.В., Дарвин М.П., Вязкова Е.В., Воробьев И.С., Бычков Ю.Н., Борисова Е.В., Богатырёв С.С., Бобровский В.П., Березовчук Л.Н., Асафьев Б.В., Арановский М.Г., Абдуллина Г.В.

В то же время, требует тщательного системного анализа, как творчество композитора, так и его жизненный и творческий путь.

Методы исследования: для глубоко изучения специфики фуги и прелюдии понадобится теоретический анализ научной литературы по разным проблемам фуги и прелюдии в аспектах музыкальной семантики, музыкального содержания и истории русской музыки в конце XX века. В связи с эволюцией фуги и прелюдии обратимся к нынешнему этапу развития, какой отражает исторический метод. Чёткая композиционная иерархия фуги прелюдии и многоуровневый подход (тема и другие компоненты как целостность в цикле) потребовали привлечения системного метода, какой разрешит сочетать эстетический, исторический и теоретический подходы к изучаемому явлению. В аналитических разделах применяются методы музыковедческого и семантического анализа.

База исследования — кафедра музыкально-инструментального исполнительства Кемеровского государственного института культуры.

Апробация работы. Материалы бакалаврской работы обсуждались на кафедре музыкально-инструментального исполнительства и были представлены в докладах наконференциях.

Практическая значимость исследования. Материалы данной бакалаврской работы могут быть использованы в вузовских курсах «История исполнительства» и «Методика обучения игре на фортепиано», в курсе полифонии и истории отечественной музыки XX века.

Структура работы. Исследование состоит из введения, двух глав (по 2 параграфа в каждой), заключения, списка литературы.

Во введении указывается актуальность исследования, цель, объект, предмет, задачи, методы, рассматривается структура работы.

В Первой главе рассматриваются циклы прелюдий и фуг в творчестве отечественных композиторов второй половины XX века и описывается творческий путь и авторский стиль Александра Флярковского.

Вторая глава посвящена анализу «24 прелюдии и фуги» А. Фляковского, дается общие характеристики строения цикла и особенности полифонии, отдельно описывается полифонический анализ отдельных прелюдий и фуг А. Фляковского
В заключении обозначен итог работы.

Глава 1. Композиционно-художественные особенности фуг отечественных композиторов второй половины XX века и полифоническое мышление А. Фляковского

1.1. Циклы прелюдий и фуг в творчестве отечественных композиторов второй половины XX века: тональная логика, форма, стиль

Основные жанрово-стилистические изменения, какие происходили в циклах фортепианных прелюдий 11-й половины XX века, прямо связаны с общими тенденциями развития музыкального искусства. Продолжалось переосмысление жанра прелюдии и постепенное, характерное для этого периода, усиление тяготения к совмещению композиционных принципов разных форм и жанров — родственных и весьма далеких. Происходит сближение цикла прелюдий и цикла программных пьес, заметным становится претворение принципов инструментального театра. Изменение содержания, какое связано с обнаружением разных ракурсов актуальной во 11-й половине XX века темы «Художник, Время, Современность и Вечность», обусловило рельефное соизмерение старинного и современного в жанровой сфере, употребление специфических и сакральных звукообразов.

Обращение к выразительным средствам разных музыкальных стилей и направлений, уже намеченное в циклах прелюдий и циклах программных пьес, в середине XX века подчас происходило в художественном пространстве одного сочинения. В результате возникают такие композиции, как 24 прелюдии (в 4-х тетрадах) (1951-1963) К.Караева. В цикле при ясной направленности, в прошлое возникает и движение к будущему, что ясно раскрывается на жанрово-стилистическом и концепционном уровнях сочинения. К теме Вечности здесь обращают полифонические приемы письма и формы эпохи барокко: прелюдии токкатного склада (№1), фуги (№20), пассакальи (№14 и №24). Композитор использует и некоторые принципы тональной (сопряжение одноименного мажора и минора) и структурной (объединение двух контрастных по темпу и образному содержанию пьес в микроцикл) организации цикла. С воплощением образов старины связано внимание к фольклорным истокам, к национальному мелосу, в котором подчас подчеркивается именно архаическое звучание (прелюдия №3).

Миниатюры, связанные с жанрами песни, романса, танца; в которых преобладает фактура романтического склада, образуют внутреннюю лирическую тему: в ней возникают традиционные для этой сферы мотивы — пейзажный (в прелюдиях №7, A-dur; №13, Fis-dur, №19, Es-dur), скерцозный (№15, Des-dur, №21, B-dur). Введение здесь интонационных элементов, характерных для национального песенного фольклора, сообщает некоторым медленным пьесам особый эмоциональный колорит.

Темы Художника и Вечности получают в данном цикле определенное жанровое воплощение: с ними здесь связано неоднократное появление колыбельной в прелюдиях №5 (D-dur), №18 (gis-moll), №24 (c-moll). Расположение последних двух пьес в ключевых моментах структуры цикла указывает на ведущую роль колыбельной и во всей композиции. Сфокусированность внимания на выявлении выразительных возможностей колыбельной здесь предстает продолжением традиций творчества художников старшего поколения, в частности — Н. Мясковского, который «нередко трактует жанр колыбельной свободно, охотно обращаясь к нему для выражения чувств глубокой печали, теплоты и задушевности, элегической задумчивости». В первой части цикла колыбельная — пьеса, в которой передана бесхитростная красота народной песни; здесь словно бы раскрывается идея рождения. Вторая колыбельная, №18, предстает развернутой композицией и выявляя собой центр единственного, состоящего из пяти медленных прелюдий (№16-№20) внутреннего лирического микроцикла. Наконец, колыбельная в завершении цикла, №24 — это многозначный финал всего сочинения, выполняющий одновременно функцию постлюдии, эпилога. В художественном пространстве этой небольшой (33 такта) пьесы сферы лирического и объективного, соприкасаются самым тесным образом.

На уровне музыкального языка это происходит за счет специфической гармонизации плавной, звучащей в высоком регистре, мелодии колыбельной нисходящим золотым ходом валторн. Особая хрупкость этого звукообраза контрастно оттеняется внезапным, subito, вторжением центрального эпизода: здесь тема колыбельной деформируется за счет острых диссонансов, возникает и один из музыкальных символов смерти — фигура catabasis.

Введение в интонационно-жанровый контекст колыбельной тематических структур, имеющих глубокое

символическое значение и сообщает ей скорбный, трагический колорит — также продолжение традиций русской школы. Так, в скерцо Симфонии №6 Н.Мяковского в колыбельную вводится мотив *Dies irae*. Ее появление в верхнем регистре подчеркнуто нюансом $\square$, акцентированием каждого звука. Она словно увлекает в низкий регистр и тему колыбельной, которая вернется в первоначальном варианте изложения лишь в последних тактах пьесы.

Опыты сочетания нескольких стилей или направлений, имевшие место в сфере инструментальной музыки данного периода, возникали и в циклах фортепианных прелюдий. Вместе с тем, продолжала решаться проблема целостности многочастной формы такого типа. Не только традиционно — на уровне тонального плана и темпового профиля — но и по-иному достигалась определенная монолитность сочинения, в том числе — обращением к специфическому, обладающему весьма характерной, узнаваемой палитрой, интонационно-гармоническому словарю неакадемических направлений современной музыки, среди которых — джаз. На особом стилевом полюсе, принадлежащем джазовой музыке, находится цикл из двадцати четырех прелюдий, написанный Ю.Чугуновым. Это — своеобразное возвращение к первоисточникам жанра, на новом уровне подчеркивающее в нем качество импровизационности.

В данном сочинении происходит очевидное воплощение особой эстетики джаза и соответствующего специфического мировосприятия, чуткого ко всему сиюминутному, утонченно-экспрессивному, но крепко связанному с принципом строгой организации материала по определенным правилам. В то же время, композитор опирается на целый ряд традиций академической музыки эпохи барокко и романтизма. Весьма характерное для романтических циклов прелюдий расположение пьес по квинтовому кругу по-новому обыгрывается композитором: пьесы располагаются от *Fis-dur* к α -*moll*, то есть в обратном порядке. Происходит внутреннее деление на два круга — диезных и бемольных тональностей, и целое цикла предстает двухчастной композицией. В таком делении прослеживается определенная ретроспективность, которая отчетливо напоминает двухчастную структуру цикла Л.Гурилева. В результате образуется своего рода арка во времени, возможно, отмечающая границы определенного периода, цикла в развитии данной формы, одной из специфических черт которого является постепенное накопление новых жанровых свойств. Их подчас трудно определить, поскольку эти изменения носят глубоко внутренний характер, но непременно затрагивают весь комплекс выразительных средств.

В данном цикле возникает связь и с искусством западноевропейского романтизма, в том числе, благодаря ряду глубинных метафор, обращающих к прелюдиям ор.28 Ф.Шопена. Это особенно ясно прослеживается в однотональных миниатюрах — прелюдиях α -*moll*, *G-dur*, *h-moll*, в некоторой степени — $\square$ -*moll*, *Des-dur*, $\square$ -*moll*. Данные пьесы в первом и втором циклах нередко обладают тождественными вторичными жанровыми признаками, передают сходные образно-эмоциональные состояния, имеют общие формообразующие черты. Например, прелюдии α -*moll* — это колыбельные, прелюдии *G-dur* — фактурным складом близки этюдам. В миниатюрах, написанных в *h-moll*, преобладает скорбное эмоциональное состояние, переданное, в том числе, мерным, остигнутым движением восьмых; драматический порыв воплощен в прелюдиях $\square$ -*moll*, которые объединяет и схожая фактурная формула.

В то же время, Ю.Чугунов использует приемы письма, свойственные полифоническим произведениям — контрапункт нескольких самостоятельных тем (прелюдия №1, *Fis-dur*), инверсию темы (прелюдия №10, *h-moll*), а также обращается к жанровому наклонению пассакальи в пьесе №18, *c-moll*.

Выявляя специфическое качество прелюдии — импровизационность — композитор добивается яркого выразительного эффекта посредством рельефного сопоставления пьес с вариативными и остигнутыми принципами развития. Интонационно-ритмическое и ритмическое остигнутое сопровождения преобладает в подвижных миниатюрах №1, №5, №10, №15, №20. Другая цепочка прелюдий состоит из пьес-импровизаций и пьес с активным фактурным варьированием, причем в первой половине цикла они находятся в непосредственной близости друг от друга (например, прелюдии №2 и №3, №7 и №8). Далее, начиная с прелюдии №12 — рассредоточены следующим образом: №12, №14 и №16. Учитывая то, что остигнутые формы сильны синтагматически, а вариативные, напротив, сильны парадигматически, их чередование приводит к нарастанию и спаду образно-драматического напряжения. Прелюдии виртуозного этюдного склада составляют определенную часть данного цикла (9 пьес: №1, №3-№5, №11, №12, №16, №20, №23), что раскрывает значительную степень опоры на традицию, прежде всего, сформировавшуюся в ранних циклах прелюдий западноевропейских композиторов XX века.

То есть, остигнутые прелюдии в контексте данного цикла можно рассматривать как своеобразные интермеццо. В связи с этим, прелюдии с вариативным принципом развития воспринимаются как особенно выразительные, драматически-экспрессивные эпизоды.

В цикле присутствуют лирические пьесы, рассредоточенные в его первой половине и сконцентрированные

в конце (№21, №22, №24): именно здесь возникает заключительная тихая кульминация всей композиции. Последняя пьеса написана в характере развитого, импровизационного склада, инструментального речитатива, не лишённого элегического оттенка. Это — и музыкальное воплощение темы художественного «я», и своеобразный авторский комментарий, заставляющий вспомнить о циклах Р.Шумана. Так, в рамках данной пьесы наблюдается соединение композиционных (и концепционных) идей двух эпох, романтизма и современности - на «территории» джазового направления.

Формирующаяся на протяжении XX века семантика выразительных средств, характерных для музыки джаза, неоднозначна. В творчестве композиторов второй половины минувшего столетия сфера применения джазовых средств весьма расширена и в отечественной фортепианной музыке связана, в основном, с воплощением спектра игровых состояний, свободного + движения образов, определенной раскрепощенности. Джазовое начало нередко — соприкасается с русским фольклором как в отдельных сочинениях, так и в контексте всего творчества композитора («джаз под руку с переплясом» (А.Милка). Специфика использования выразительных средств джазовой музыки в циклах прелюдий заключается в том, что данный прием в значительной мере меняет качество внутрициклического контраста, и в определенной мере способствует выведению на первый план сопоставления темпов и тональностей, смены эмоциональных состояний, которые «и у представляют собой специфический субстрат истинной, подлинной, типичной циклической формы» (Е.Назайкинский) .

Литература

1. Абдуллина Г.В. Пассакалия в отечественной инструментальной музыке второй половины XX века: Автореф. дис. . канд. искусствоведения. — СПб., 2005. — 20 с.
2. Арановский М.Г. Синтаксическая структура мелодии / ВНИИ искусствознания. — М.: Музыка, 1991. — 317 с.
3. Асафьев Б.В. Встречи и раздумья // Сов. музыка. — 1954. — № 11. — С. 35-42.
4. Березовчук Л.Н. Стилиевые взаимодействия в творчестве Шостаковича как способ воплощения конфликта // Вопросы теории и эстетики музыки / Ред. А.И.Климовицкий. — Л.: Музыка, 1977. — Вып. 15. — С. 94-119
5. Бобровский В.П. О самом важном // Музыкальная академия. — 1997. — № 1. — С. 6-20
6. Бобровский В.П. Тематизм как фактор музыкального мышления: Очерки. — М.: Музыка, 1989. — Вып. 1. — 268 с.
7. Бобровский В.П. Функциональные основы музыкальной формы. — М.: Музыка, 1978. — 332 с.
8. Богатырёв С. С. Обратимый контрапункт. — М.: Музгиз, 1960. — 184 с.
9. Богатырёв С.С. Wohltemperiertes Klavier, Teil II // Богатырев С.С. Исследования, статьи, воспоминания. — М.: Сов. композитор, 1972. — С. 29-52
10. Борисова Е.В. Свойства художественного времени в отечественной инструментальной музыке 70-90-х годов XX века: Автореф. дис. . канд. искусствоведения. — М., 2005. — 24 с.
11. Бычков Ю.Н. Проблема смысла в музыке // Музыкальная конструкция и смысл: Сб. тр. / РАМ им.-Гнесиных; Отв. ред. и сост. Ю.Н.Бычков. — М., 1999. — Вып. 151. — С. 8-21
12. Васирук, И.И. Некоторые размышления о фортепианном цикле А. Флярковского «24 прелюдии и фуги» / И. И. Васирук // Музыкальное образование в XXI веке: история, традиции, перспективы, педагогика и исполнительство: Материалы докладов Российской научно-практической конференции. 17 апреля 2007 г. — Астрахань, 2007. С. 73-77.
13. Васирук, И.И. Художественно-содержательные особенности современной фуги (на примере малых полифонических циклов отечественных композиторов второй половины XX века) / И. И. Васирук // Музыкальная семиотика: перспективы и пути развития: Сб. статей по материалам Международной научной конференции 16-17 ноября 2006 года в 2-х частях. Часть 1. — Астрахань: Изд-во ОПОУ ДПО АИШ, 2006. С. 311-321.
14. Васирук, И.И. Художественно-содержательные особенности фуги в творчестве отечественных композиторов последней трети XX века. Автореферат дисс. на соискание степени канд. иск-я. — Саратов, 2008. — 27 с.
15. Воробьев И.С. Русский авангард и творчество Александра Мосолова 1920-х – 1930-х годов / И.С. Воробьев. — СПб.: С.-Петербург. Гос. Консерватория, 2001. — 290 с.
16. Воспоминания о Рахманинове / Сост. А. Апетян. Т. 1. — М.: Музыка, 1988. — 525 с.
17. Вязкова Е.В. «Искусство фуги» И.С.Баха: Исследование. — М.: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2006. — 482 с.
18. Григорьев, С. Учебник полифонии [Текст]: учебное пособие / С. Григорьев, Т. Мюллер. — М.: Музыка, 1997. — 309 с.
19. Дарвин М.П. Европейские традиции в становлении понятия цикла / М.П. Дарвин // Европейский

- лирический цикл. Историческое и сравнительное изучение. Материалы международной научной конференции. – Москва-Переделкино. – 15-17 ноября 2001. – М.: Российск. Гос. Гуманит. Ун-т, 2003. – С. 38-49
20. Должанский, А. 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича. — Л.: Советский композитор, 1970. — 259 с.
21. Доможирова Е.В. Фуга в немецкой инструментальной музыке XIX века: Дис.. канд. искусствоведения. – Петрозаводск, 2003. – 201 с.
22. Дубравская, Т.Н. Полифония: Учебник для высшей школы / Т. Дубравская. — М.: Академический проект Альма Матер, 2008. — 360 с.
23. Евдокимова А.А. Основные аспекты содержания музыки: Автореф. дис.. канд. искусствоведения. – Л., 1987. – 23 с.
24. Европейский лирический цикл. Материалы международной научной конференции, 15-17 ноября 2001 г. – М.: РГГУ, 2003. – 278 с.
25. Задерацкий В.В. Предисловие // В.Бибик. «34 прелюдии и фуги» для фортепиано, соч. 16 в. – Киев: Музична УкраТна, 1982. – Т. 1. – С. 3-6.
26. Захаров Ю.К. Истолкование музыки: семиотический и герменевтический аспекты: Автореф. дис. . канд. искусствоведения. -М., 1999. – 27 с.
27. Зив С.С. Александр Флярковский [Текст]. – М.: Сов. композитор, 1959. – 12 с.
28. Иконников А.А. Художник наших дней И.Я. Мясковский / А.А. Иконников. – М.: Советский композитор, 1982. – 416 с.
29. Казанцева Л.П. Основы теории музыкального содержания. — Астрахань: Факел, 2001. – 368 с.
30. Кац Б.А. Сюжет в баховской фуге // Сов. музыка. – 1981. – № 10. – С. 100-110
31. Климовицкий А.И. Ещё раз о монограмме D-Es-C-H // Д.Шостакович: Сб. ст. к 90-летию со дня рождения / Ред.-сост. Л.Н.Ковнацкая. – СПб.: Композитор, 1996. – С. 249-268.
32. Коробейников С.С. Фуга XIX века в стилевом контексте музыкального романтизма: Очерки по истории полифонии. — Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И.Глинки, 1999. – 72 с.
33. Кузнецов И. Полифония в русской музыке XX века. Вып. 1: Учебное пособие / И. К. Кузнецов. — М.: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2012. — 422 с.
34. Кузнецов, И. Полифония в русской музыке XX века. Вып. 1: Учебное пособие / И. К. Кузнецов. — М.: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2012. — 422 с.
35. Кузнецова Г. Ваяние образов на слуху // Сов. музыка. – 1978. – № 1. -С. 61-64.
36. Курч О.О. Ещё раз о клавише современного строя (к вопросу о творческом процессе С.М.Слонимского) // Процессы музыкального творчества / РАМ им. Гнесиных; Отв. ред. Е.В.Вязкова. — М., 1997. Вып. 2. — С. 143-162.
37. Левая, Т. Отношения горизонталей и вертикалей в фугах Шостаковича и Хиндемита /Т. Левая // Полифония: сборник теоретических статей; сост. и ред. К. Южак. — М.: Музыка, 1975. — С.6-62
38. Левая, Т. Полифония в крупных формах Хиндемита /Т. Левая // Полифония: сборник теоретических статей; сост. и ред. К. Южак. — М.: Музыка, 1975. — С.141-173.
39. Лихачева И. Вокально-инструментальное творчество Александра Флярковского // Композиторы Российской Федерации: сборник статей. Выпуск. 1 / Союз композиторов РСФСР; ред.-сост. В. И. Казенин. – М.: Советский композитор, 1981 - С .357-396
40. Лихачёва ИВ. Ладотональность фуг Родиона Щедрина // Проблемы музыкальной науки: Сб. ст. / Сост. Г.А.Орлов, В.Н.Холопова, М.Е.Тараканов. — М.: Сов. композитор, 1973. – Вып. 2. – С. 177-197.
41. Лихачёва ИВ. Тематизм и его экспозиционное развитие в фугах Р.Щедрина // Полифония: Сб. ст. / Ред.-сост. К.И.Южак. – М.: Музыка, 1975. – С. 273-290.
42. Лихачева, И. Двадцать четыре прелюдии и фуги Р. Щедрина / И. Лихачева. — М.: Музыка, 1975. — 111 с.
43. Лю Чже Отзвуки двадцати четырех прелюдий и фуг Д. Д. Шостаковича В творчестве российских композиторов второй половины XX века /Л. Чже // Вестник музыкальной науки №1(23), 2019. — С.27-34.
44. Малацай Л.В. Музыка и поэзия: Флярковский Тютчев // Рецензируемый, реферируемый научный журнал «Вестник АГУ». – Выпуск 1 (152) – 2015 – С. 229-235
45. Милка, А.П. Полифония: учебник. Часть II / А. Милка. — СПб.: Композитор. СПб., 2016. — 248 с.
46. Назайкинсий Е.В. О предметности музыкальной мысли / Е.В. Назайкинский // Музыка как форма интеллектуальной деятельности: сб. статей / Ред.-сост. Арановский М.Г. – М.: URSS, 2007. – С. 44-69
47. Овсянкина Г.П. Фортепианный цикл в отечественной музыке второй половины XX века: школа Д.Шостаковича: Монография: В 2-х кн. — СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2003. – 324 с.
48. Орлов Г.А. Дерево музыки. – СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2005. – 440 с.
49. Осипова, В. Полифония [Текст] / В. Осипова: учебное пособие: в 2 ч. – Ч.1. Полифонические приёмы. —

5D0%BD%D0%B0%D1%8F%20%D0%BA%D0%B2%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D1%84%D0%B8%D0%BA%D0%B0%D1%86%D0%B8