**План работы**

Введение

Краткая биография

Музыка Шостаковича, как отражение эпохи и его жизни

Заключение

Библиография

**Введение**

**Дмитрий Дмитриевич Шостакович** - один из крупнейших композиторов советского периода. Музыка Шостаковича отличается глубиной, богатством образного содержания. Большой внутренний мир человека с его мыслями и стремлениями, сомнениями, человека, борющегося против насилия и зла,— вот основная тема Шостаковича, многообразно воплощаемая как в обобщенных лирико-философских произведениях, так и в сочинениях конкретно-исторического содержания.

Жанровый диапазон творчества Шостаковича очень велик. Он — автор симфоний и инструментальных ансамблей, крупных вокальных форм (оратория, кантата, хоровой цикл) и песен, музыкально-сценических произведений (оперы, балеты, оперетта), музыки к кинофильмам и театральным постановкам, инструментальных концертов и небольших пьес. Свободное владение особенностями каждого из названных жанров сочетается со своеобразной, всегда новой их трактовкой.

Как ни широко разнообразие жанров у Шостаковича и как ни велико его мастерство в вокальной сфере, все же основой творчества композитора является инструментальная музыка, и прежде всего симфония. Огромные масштабы содержания, склонность к обобщенному мышлению, острота конфликтов (социальных или психологических), динамичность и строгая логика развития музыкальной мысли — все это определяет его облик как композитора-симфониста.

Шостаковичу свойственно исключительное художественное своеобразие. Оно всегда ощутимо и в общем замысле, и в каждом его музыкальном «слове» — будь то мелодия, гармония, оркестр. Вместе с тем творчество Шостаковича — пример глубокого усвоения традиций мировой музыкальной классики. Композитор свободно пользуется самыми различными выразительными средствами, сложившимися в разные исторические эпохи. Так, большую роль в его мышлении играют средства полифонического стиля. Это сказывается в фактуре, в характере мелодик же важна для композитора выразительность конструктивно-четких, простых по фактуре построений гомофонно-гармонического склада.

Среди разных типов мелодии у Шостаковича часто встречается патетическая декламационность, исторически связанная с импровизационными жанрами (фантазии, токкаты). Весьма своеобразно используются у него классическая форма старинной пассакальи, жанровые особенности менуэта.

Исторические связи Шостаковича выражаются и в опоре на традиции русской музыкальной классики. Это выявляется тем яснее, чем более зрелой становится творческая мысль композитора. Симфонизм Шостаковича, с его глубоким философски-психологическим содержанием и напряженным драматизмом, продолжает линию симфонизма Чайковского; вокальные жанры, с их сценической яркостью, рельефностью образов, развивают принципы Мусоргского. Мелодический стиль Шостаковича все больше приближается к распевности русской песни.

Идейные масштабы творчества, активность мысли автора, какой бы темы он ни касался — философской или психологической, народно-исторической или современной,— глубокая искренность, правдивость художника - во всем этом композитор исходит из заветов русской классики.

**Краткая биография**

**Шостакович Дмитрий Дмитриевич (1904-1975).** Русский композитор, пианист, педагог, народный артист СССР (1954 г.), доктор искусствоведения (1965 г.) Герой социалистического труда (1966 г.)

Шостакович начал профессионально заниматься музыкой с 9 лет. Сначала уроки игры на фортепиано давала ему его мать, затем Шостакович поступил в Петроградскую музыкальную школу И. Гляссера. В это же время он начал сочинять музыку. В 1919 г. Шостакович поступил в Петроградскую консерваторию, где занимался сразу по двум специальностям: фортепиано и композиции. В качестве дипломной работы он представил Первую симфонию. В 1927 г.- поступил в аспирантуру по классу композиции, в этом же году он принял участие в I Международном конкурсе имени Шопена, проходящем в Варшаве, где получил почетный диплом.

До конца 1930-х гг. Шостакович давал концерты по всей стране, а затем стал преподавателем Ленинградской консерватории, причем параллельно с этой работой он также руководил классом композиции в Московской консерватории.

Когда началась Вов, Шостакович не покинул блокадного Ленинграда и до октября 1941 г. занимался сочинением Седьмой симфонии. Затем он был эвакуирован в Куйбышев. В 1943 г. переехал на постоянное место жительства в Москву, где руководил аспирантурой на композиторском факультете Ленинградской консерватории. Заслуги Шостаковича отмечены присвоением ему многих почетных званий и наград.

В сочинениях Шостаковича проявляется его творческая индивидуальность и неповторимый музыкальный почерк. Шостакович достиг высочайшего мастерства во владении всеми музыкально-выразительными средствами, в частности полифонической техникой. В 15 симфониях воплощены глубокие философские концепции, трагические конфликты.

Большой вклад Шостакович внес в развитие музыкального театра. Однако недоброжелатели постарались сделать все, что бы он не добился успеха на этом поприще: в газете «Правда» были напечатаны критические статьи, в которых весьма необъективно оценивались эксперименты композитора в этой области. Шостакович является автором опер «Нос» (по повести Гоголя), «Катерина Измайлова», «Игроки», балетов «Золотой век», «Болт», «Светлый ручей» а также кантатно-ораториальных сочинений, квартетов, инструментальных концертов, сонат, камерных, инструментальных и вокальных произведений, музыки к кинофильмам «Овод», «Гамлет», «Король Лир» и др.

**Музыка Шостаковича – отражение эпохи**

Не сознание людей определяет их бытие, а наоборот, их общественное бытие определяет их сознание.— Карл Маркс.

Наше двадцатое столетие оказалось более жестоким, чем все предыдущие, и его ужасы не ограничились первыми пятьюдесятью годами.— Александр Солженицын.

Имеющий уши да услышит в музыке Дмитрия Дмитриевича Шостаковича правдивое и достоверное отражение его жизни и времени. Да, ноты — не слова, но для Шостаковича музыка — это рассказ о пережитом: в его произведениях богатое событиями время представлено с тем реализмом и резкостью, что так характерны для века кино и фотографии. И одновременно композитор не был просто репортером от музыки: он получил музыкальное воспитание в надежных традициях старых мастеров, и в его плоть и кровь навсегда вошли те непреходящие ценности, которые после он сам стремился выразить в звуках.

По словам одного современника, «философская сила произведений Шостаковича огромна, и кто знает, возможно в будущем наши потомки смогут, слушая их, постичь дух нашего времени более глубоко, чем благодаря десяткам увесистых томов». Познавая личность композитора из его музыки, полной нервного напряжения, юмора и трагической силы, мы чувствуем в ней жесткий, героический и все же глубоко личный и трепетный ответ на вызов трудного и опасного времени и сочувствие человечеству, бьющее через край, но никоим образом не сентиментальное.

Нет страны, которая в двадцатом веке пострадала бы больше, чем Россия, и, принадлежа к этому «великому и трагическому народу» (как называл русских Дж. Уэллс), Шостакович формировался как личность в годы войны и глубоких социальных потрясений. Поэтому совершенно неудивительно, что одним из его первых опытов в композиции стала большая пьеса Солдат. «Здесь солдат стреляет»,— написал десятилетний Дмитрий в партитуре, содержавшей «массу иллюстративного материала и словесных пояснений».

В 1917-м, революционном, году он сочинил Траурный марш памяти жертв революции, навеянный массовой демонстрацией памяти павших в Петрограде, в которой участвовали юный музыкант и его семья. В том же году Шостакович испытал глубокое потрясение, позднее нашедшее отражение в его музыке: во время подавления массовых беспорядков казак убил мальчика,— кажется, всего лишь за кражу яблока. Этот случай воссоздан им в одном из пассажей во Второй симфонии: слушателю тоже приходится пережить всю жестокость этой короткой сцены. «Я не забыл этого мальчика. И никогда не забуду»,- говорил позже Шостакович своему юному другу Соломону Волкову.

От родителей и из газет Шостакович знал о расстреле мирной демонстрации царскими войсками на Дворцовой площади в январе 1905 года,- событии , которое принято считать началом пути России к революции и свержению самодержавия. В Одиннадцатой симфонии (1957 год) Шостакович рассказывает о своем потрясении от этого события так живо, как если бы оно все еще стояло перед его глазами. А в первой части этой симфонии, где звучат задушевные песни политзаключенных, воистину выражен дух угнетенной рабочей России, тревожно взывающей к нам из бездны. (Подобно Диккенсу или Достоевскому, Шостакович обладал врожденной способностью к состраданию униженному и оскорбленному человечеству.) Боевые фанфары и барабанный бой, ритмы похоронных маршей, тягостная, задумчивая мелодия, безумное неистовство, свирепые вспышки лютой ярости — вот лишь некоторые из звуковых образов военно-документального стиля Шостаковича.

Уже в самом начале пути в музыке Дмитрий нашел выход своей душевной потребности живо откликаться на злобу дня. В студенческие годы он зарабатывал немного денег для своей жестоко нуждавшейся семьи, играя на фортепиано в кинотеатре. Полученный тогда опыт, хотя и был не из приятных**1**, позже отразился на его творческом стиле - одновременно реалистичном (в смысле подражания звукам реальной жизни) и полном намеков, аллюзий, обращений к музыке самых разных жанров и направлений, с которыми могла быть знакома его аудитория.

Не менее характерная черта этой простой и в то же время сложной музыки — ее ирония и мрачный юмор, основанные на противоречии между легким, беззаботным стилем и глубоким трагизмом изображаемого. Это противоречие присуще обеим его операм — Леди Макбет Мценского уезда и Нос. И не только операм, но и симфоническим и инструментальным произведениям. За их наружным весельем по большей части скрывается боль. Такова «легкая» музыка «маленькой» Девятой симфонии, вызвавшей неудовольствие Сталина, ожидавшего услышать нечто, написанное в величественной традиции девятых симфоний — героических, монументальных,— чтобы достойно отметить окончание войны. Таково лихое соло на ксилофоне в Четырнадцатой симфонии, рисующее образ увиденного глазами полной сострадания и самопожертвования сестры молодого солдата, которому предстоит умереть.

Живя под гнетом тоталитарного государства, стремящегося подогнать творчество художников под «правильное» партийное мировоззрение, Шостаковичу пришлось научиться скрывать свои переживания и не слишком проявлять романтическую «субъективность», запретную в «коллективистском» обществе. Жизнерадостные ритмы музыкальных тем кажутся оптимистичными, но их натянутые как струна ноты иной раз выражают совсем другие чувства. Чтобы убедиться в этом, достаточно провести простой опыт и попробовать насвистеть «веселую» вступительную тему Пятнадцатой симфонии.

Нельзя, впрочем, сказать, что Шостакович всегда видел лишь темную сторону жизни (хотя солнечные лучики проглядывают в его музыке не чаще, чем сквозь тучи над Ленинградом). Напротив, всплески народного юмора, скачущие ритмы гопака, которыми так изобилуют его танцевальные финалы, и маниакальное, иногда мрачноватое, пристрастие к повторению ради повторения делают порой композитора похожим на русского Чаплина, готового валять дурака, несмотря ни на что. (Реализм Чаплина, полный юмора и пафоса, балансирующий на грани фантастики в стиле Гоголя, был очень близок композитору и всему его поколению).

Шостакович, в отличие от своих великих современников Солженицына или Пастернака, не был диссидентом. Посвятив свой талант композитора идеалам русской революции и рожденного ею государства, он всегда находился в центре политической жизни страны, охотно принимал почетные официальные должности, а в 1960 году стал членом Коммунистической партии. При этом снова и снова приходилось ему выслушивать критику в свой адрес, справедливую и несправедливую, мелочную и снисходительную, но композитор всегда оставался верен себе, своим слушателям и исполнителям. Он не сомневался в высокой миссии музыки, в ее насущности для соотечественников, вся жизнь которых, духовная и общественная, имела революцию своим истоком. И хотя и бывали случаи, когда Шостакович, к недовольству более радикальных противников режима, казалось, пресмыкается у ног сторожевых псов от культуры, все же голос композитора оставался - и не мог не остаться - его собственным.

До прихода Сталина к власти чуткий ко всему новому молодой композитор писал музыку, звучавшую не менее смело, чем то, что появлялось тогда на Западе. Двадцатые годы были в России захватывающим временем брожения и экспериментов в искусстве, и творческий Ленинград 1927—1928 годов находился под сильным влиянием новой зарубежной музыки. И Ленин, и его высокообразованный нарком культуры и просвещения Анатолий Луначарский поощряли свободу в искусстве, если это не противоречило целям нового общества. В моду вошло отрицание традиционных приемов и взглядов. Поэт Маяковский призывал «выплюнуть прошлое», считая его «костью, застрявшей в горле»; Малевич (еще в 1914 году создавший «Композицию с Моной Лизой») нарисовал свой «Черный квадрат»,воспринятый как отрицание классического искусства; Родченко отталкивался в своем творчестве от кругов и линий — «конструкций»; в фотографии была открыта техника фотомонтажа, а в кинематографе (или «кино») взошла звезда гениального Эйзенштейна; наконец, театр Мейерхольда стал настоящим арсеналом техники авангарда. Все эти течения мысли и искусства конца двадцатых годов оказали большое влияние на Шостаковича, разделявшего бунтарские настроения своих коллег. Его бывшие учителя из консерватории не понимали ничего из того, что молодой композитор написал в эти годы.

А затем к власти пришел Сталин, быстро положивший конец этому «бессодержательному искусству», заменив его доктриной «социалистического реализма», требовавшей, помимо прочего, чтобы советское искусство отражало действительность и сосредоточивалось на достижении Великой Цели. На советскую симфонию была возложена историческая миссия, и композиторы должны были вдохнуть новую жизнь в музыку монументальных форм, которую, по мнению идеологов, становилось все труднее создавать в западном капиталистическом обществе. Образцом такой музыки считались произведения Бетховена.

Шостакович, вместе со своим близким другом Соллертинским хорошо изучивший симфонии Малера и Брукнера, способен был выполнить это требование. В своей Пятой симфонии, написанной после первой серьезной опалы (сразу вслед за посещением Сталиным постановки Леди Макбет в январе 1936 года), композитор проявил присущий ему дар изображать крупномасштабные конфликты в новом, доступном, постмалерианском стиле. Создав музыку величественной, эпической простоты, он сразу заявил о себе как о достойном преемнике Бетховена, Малера и Чайковского. И именно эта составляющая его дарования в первую очередь обеспечила ему широкое международное признание.

В своих «героических» симфониях Шостакович, стремясь выразить новое общественное сознание, фактически применил социально-исторические принципы Гегеля и Маркса. Начиная с Четвертой симфонии (которую он не разрешал играть более двадцати пяти лет), в этих произведениях нашли свое отражение такие философские конструкции, как единство противоположностей и диалектика тезиса, антитезиса и синтеза. В то же время музыка композитора никогда не была холодной и абстрактной, стремилась обнять жизнь во всех ее противоречивых проявлениях. В центре его произведений всегда оставался Человек.

В годы второй мировой войны (или Великой Отечественной, как ее называют в России) музыка Шостаковича выражала мысли и чувства страны, на которую снова обрушились тяжелые потери и разрушения, хотя и говорят, что они были несравнимы с потерями от сталинских репрессий. Так называемые «военные» симфонии Шостаковича- Седьмая и особенно Восьмая - явились прямым выражением духа сражающегося народа, но в них присутствуют и настойчивые размышления о силах Зла, олицетворением которых для всех пострадавших при сталинском режиме был отнюдь не только Гитлер. (Ведь, если верить Соломону Волкову, Седьмая симфония была задумана задолго до блокады Ленинграда - как ответ на сталинский террор.)

Симфония, посвященная Ленинграду, стала символом героического духа этого города, находившегося в блокаде 872 дня, с 8 сентября 1941 по 27 января 1944 года. За это время от голода и вражеских бомбежек погибли около миллиона человек. Восьмая симфония, написанная в те же годы, явилась еще одним произведением героического масштаба, полным зловещих образов механизированной войны. Ее финальная часть очень отличается от финала Седьмой симфонии: музыка постепенно смолкает, и наступает тишина, пронизанная горечью и отчаянием. Поэтому она вызвала противоречивые оценки в официальных кругах.

Как только война окончилась, сталинские репрессии возобновились, и в 1948 году на печально известной партийной конференции под председательством Жданова Шостакович вместе с Прокофьевым и некоторыми другими композиторами снова подвергся осуждению. Не пришлись ко двору ни Восьмая, ни Девятая симфонии; и Шостакович мудро умолчал о том, что уже готова следующая (к тому времени свои серьезные вещи он уже писал только «в стол»), и покорно занялся сочинением музыки для фильмов.

После смерти Сталина снова появилась возможность вздохнуть свободно. 17декабря 1953 года Шостакович наконец представил долгожданную Десятую симфонию - самое личностное на тот момент свое произведение, в котором тьма сменяется светом, а гнетущая меланхолия — радостным, приподнятым настроением. Наконец-то стал возможным по-настоящему счастливый финал!

Можно сказать, что в этой симфонии как бы зашифрованы инициалы Шостаковича. (Первые буквы его имени и фамилии — D(mitrу) Sch(оstakovitsch) -соответствуют в немецком языке названиям музыкальных нот — ре, ми-бемоль, до и си.) И очень кстати, что впервые симфония была исполнена в Ленинграде, родном городе композитора, в конце празднеств по случаю его двухсотпятидесятилетия. Следует обратить внимание и на то обстоятельство, что это произведение, как и Ленинградская симфония, явилось слепком своего времени.

После смерти Сталина страна постепенно вступала в период культурной оттепели: возобновлялись контакты с Западом, происходили обмены визитами, осторожно приветствовались некоторые новые тенденции в западной музыке,— хотя идеологи культуры никогда не могли быть уверены в том, что все не перевернется с ног на голову после очередного противоречивого высказывания капризного и мужиковатого Хрущева. В обиход вошло новое слово — «реабилитация», и снова можно было услышать два запретных произведения Шостаковича: оперу Леди Макбет Мценского уезда (переименованную в Катерину Измайлову) и Четвертую симфонию (которую сам композитор снял с исполнения в 1936 году). И дома, и за рубежом впечатление от них было ошеломляющим и лишь усиливалось их долгим запретом. Оба произведения блестяще выдержали испытание временем.

Оттепель продолжалась, и после создания двух работ, посвященных Октябрьской революции, Одиннадцатой и Двенадцатой симфоний (соответственно 1957 и 1961 годы), Шостакович в сотрудничестве с молодым поэтом Евгением Евтушенко впервые с 1929 года дерзнул ввести в симфонию слова. В своем Восьмом квартете, написанном после поездки в опустошенный войной Дрезден, Шостакович обличал злодеяния фашизма; теперь он выступил против того же зла в самом русском обществе, убедительно показав несовместимость патриотизма и антисемитизма, воспев человеческую непокорность и восхищаясь позицией Галилея, Шекспира, Пастера и Толстого, отстаивавших истину, невзирая на последствия.

Глубоко русский стиль симфонии принес ей особую популярность: на премьере она была встречена неистовыми аплодисментами, но немедленно попала в немилость к властям. Воспользовавшись некоторой либерализацией и надев маску юродивого (то есть традиционного «святого-шута», которому разрешается говорить правителю неприятные истины), Шостакович все-таки перешел границу дозволенного. (Кстати, шут из «Короля Лира» был одним из его любимых литературных героев, и композитор с удовольствием переложил эту пьесу на музыку. Ее премьера состоялась в Ленинграде в 1941 году.)

После этого Шостакович обратился в музыке к более личным темам. Да у него и раньше, кроме симфоний, было много произведений интимного, исповедального характера. Струнные квартеты (а Шостакович к тому времени написал их восемь) стали своего рода дневником, в котором композитор фиксировал свои сокровенные, глубоко личные переживания. (Символично, что квартеты № 7 и 9 были посвящены им очень близким людям: первый -памяти рано умершей первой жены Нины Васильевны, а второй - третьей жене Ирине Супринской.) Эти квартеты, а также некоторые другие очень интимные и «неидеологизированные» произведения, к примеру два концерта для виолончели, в полной мере раскрывают натуру этого странного и сложного человека – немногословного, экспансивного, замкнутого и маниакально общительного способного на сострадание и жестокость. Настроения в них неясны, загадочны. И все же эти произведения – как всегда у Шостаковича - неизменно объединяет чувство структурного единства, классической соразмерности и преемственности. В музыке композитора выражен дух архитектурной симфонии Петра Великого, запечатленной в камне,- дух Санкт-Петербурга.

Советская бюрократия от культуры осыпала почестями и наградами больного и одряхлевшего музыканта, однако не совсем его одобряла, хотя и гордилась своим единственным гениальным композитором, получившим неоспоримое международное признание (Прокофьев, единственный соперник Шостаковича, по иронии судьбы умер в тот же день, что и Сталин). А самого композитора одолевали тяжкие предчувствия приближающейся смерти. Ужас и одиночество человека в поздних квартетах, особенно в Тринадцатом и Пятнадцатом, унылое торжество всемогущей фигуры смерти в Четырнадцатой симфонии, дорога в вечность в Сонате для альта (последней завершенной им композиции) и, наконец, прощание в духе Просперо в последней законченной симфонии (во многом напоминающей ретроспективу многих его прежних достижений) с ее острым осознанием неминуемого конца — всё это мотивы, вышедшие из души человека, которому, подобно Малеру в мрачной последней трилогии, требовалось примириться с неизбежностью конца физического существования. В этих энергичных и технически совершенных работах нет ни героики, ни жалости к самому себе,— скорее способность мыслить, твердо констатировать неизбежность нашей общей участи и даже юмор — ведь Шостакович мог шутить и с жуткой костлявой старухой, как он уже показал это во Втором концерте для виолончели — произведении, не предлагающем иллюзорного утешения в полном печали мире. Во всех этих поздних произведениях вдобавок к всепроникающему мотиву похоронного марша постоянно повторяется столь любимый Листом и романтиками прошлого века средневековый образ «пляски смерти», Тоtепtanz, завороживший молодого Шостаковича в его ранних Афоризмах для фортепиано.

По мере приближения конца композитору оставалось единственное утешение -сознание того, что сделанное переживет бренную плоть и расскажет потомкам о нем самом и о времени. Искусство Шостаковича становилось все более похожим на монументальную эпитафию. В последней песне Стихов Микеланджело композитор под аккомпанемент играющей короткий танец флейты-пикколо, детского символа бессмертия, говорит устами поэта Возрождения:

Я словно б мертв, но миру в утешенье

Я тысячами душ живу в сердцах

Всех любящих, и значит, я не прах,

И смертное меня не тронет тленье

И Шостакович живет. Подобно Гойе, Диккенсу, Толстому или Пастернаку, он принадлежит своему времени и всем временам сразу. В большей степени, чем работы любого другого композитора двадцатого столетия со времен Малера, его произведения, особенно симфонии зрелого периода, с Пятой по Тринадцатую, по своему революционному идеализму и безграничному гуманизму выдерживают сравнение с музыкой Бетховена. И подобно Бетховену, он также оставил завещание — свои последние квартеты .Советское общество и политика во многом определили феномен Шостаковича, художника, которому приходилось постоянно преодолевать ограничения властей; но своей уникальной творческой личностью, человеческой индивидуальностью, «всем хорошим в себе», как сказал однажды композитор в официальной речи, он обязан отцу и матери.

**Заключение**

100-летие Шостаковича (в 2006 г.) — значительнейшая дата в истории отечественной музыкальной культуры. Это еще один повод поразмышлять о роли этого выдающегося русского композитора, который внес бесценный вклад в музыку XX века, во многом изменив ее облик, сообщив ей черты острой современности. Причем не только в области стиля, музыкального языка, в котором открыл новые измерения, но и в смысле философско-этической актуальности его искусства в целом, ставшего живым и взволнованным откликом на важнейшие события эпохи. Премьеры произведений Шостаковича проходили в переполненных залах, оказывались вехами в жизни современников, влияли не только на понимание того, что происходит в музыке и с музыкой, но и на мировосприятие. То был поразительный эффект духовного резонанса, который после этих премьер долго продолжал звучать в душах людей. Музыка Шостаковича, конечно же, прежде всего, формировала новое отношение к звучанию, звукообразу, к новому музыкальному языку, невиданно расширяла представление об искусстве, являла собой новый тип музыкального стиля. **И переоценить значения этого исторического урока невозможно**.

**Библиография**

1-Э. Роузберри «Шостакович». Урал LTD 2003г.

2-Г. Орлов «Дмитрий Дмитриевич Шостакович» (краткий очерк жизни и творчества). Музыка 1966г.

3-Н.В. Лукьянов «Д.Д.Шостакович». Музыка 1980г.

4-Журнал «Музыкальная академия» №3-2006г.

5- «Творческие портреты» (популярный справочник). Музыка