

Международный конкурс научно-исследовательских работ среди обучающихся
по программам среднего профессионального образования в области
музыкального искусства

**ОДИННАДЦАТЬ ВАРИАЦИЙ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО
НА ТЕМУ ПЕСНИ ВАНИ
ИЗ ОПЕРЫ «ИВАН СУСАНИН» М.И. ГЛИНКИ**

Номинация: Теория музыки (музыкальная форма)

Автор: Ахмедьянова Анна Альбертовна, ГБОУ
ВО «Южно-Уральский государственный
институт искусств имени П.И. Чайковского»,
факультет музыкального искусства,
специальность 53.02.07 «Теория музыки», II курс,

Научный руководитель: Ваганова Юлия
Николаевна, ГБОУ ВО «Южно-Уральский
государственный институт искусств имени
П.И. Чайковского», преподаватель кафедры
истории, теории музыки и композиции,

Содержание

Введение	3
Основной раздел. Аналитический этюд	5
Заключение	12
Список литературы	13

Введение

В 1952 году группа советских композиторов объединилась для создания цикла вариаций на тему песни Вани из оперы «Иван Сусанин» – замысел был приурочен к скорому 150-летию со дня рождения Михаила Ивановича Глинки, родоначальника русской классической музыки. Д.Д. Шостакович писал: «Глинка – первый в блестящей плеяде великих русских композиторов, создателей русской национальной школы, прославившей в веках музыкальное искусство нашей Родины, выдвинувшей его на одно из первых мест в истории мировой музыкальной культуры. В послеглинкинском творчестве нет области, где так или иначе не сказалось бы живительное воздействие Глинки» [5, 166].

Однако завершить проект удалось лишь к 1957 году, 100-летию со дня смерти композитора. Д.Д. Шостакович, В.Я. Шебалин, Д.Б. Кабалевский, Г.В. Свиридов, Э.А. Капп, Ю.А. Левитин, Р.К. Щедрин и А.Я. Эшпай создали авторские вариации, восемь из которых были опубликованы в том же году в качестве нотного приложения к журналу «Советская музыка». Этот цикл стал не только данью памяти выдающегося композитора, но и значительным вкладом в развитие фортепианной музыки того времени.

Подробная информация о создании каждой вариации и взаимодействии композиторов в процессе создания цикла отсутствует, однако известно, что такие коллективные проекты были популярны в то время, способствуя укреплению профессиональных связей и обмену творческими идеями среди композиторов.

Из всего богатства тем М.И. Глинки коллектив авторов выбрал песню Вани из III действия оперы «Иван Сусанин». Образ мальчика обычно недооценивается в драматургии произведения, но в нём отражаются важные символы и духовно-нравственные ценности русского народа: он тёзка главного героя и обладатель самого «русского» имени – в нём персонифицированы все Иваны, Иванушки, Вани, Ванечки, Ванюши как коллективный портрет истинного, простого народа; он приёмный сын Сусанина – это отражает всеобъемлющую любовь старших и Руси-матушки к своим детям и внукам, преемственность поколений, взаимную заботу и благодарность от всего сердца;

Ваня молод – и поэтому воплощает образ будущего Родины, её надежды и чаяния. Не случайно композитор в IV действии оперы включил сцену у монастырского посада, где Ваня предстаёт юным героем и одним из спасителей царя и Отечества.

Цель работы – найти и обосновать признаки стилевого взаимодействия композиторов XIX и XX веков. Для этого необходимо:

- рассмотреть интонационные особенности тематизма, способы варьирования, индивидуальные черты авторских стилей композиторов в отдельных вариациях;
- определить музыкально-интонационные смыслы и образы, возникшие у композиторов XX века в ходе стилевого диалога с музыкальной темой XIX века;
- обосновать концепцию организации вариаций разных авторов в единый цикл.

Работа состоит из введения, основного аналитического раздела, заключения, списка литературы и приложения.

Аналитический этюд

Открывает коллективную работу **I Вариация Э.А. Каппа** – она, как и тема М.И. Глинки (Приложение, №1)¹, написана в простой двухчастной форме и имеет общие черты с темой песни Вани, в первую очередь – тональность (E-dur) и четырёхдольное движение, но темп и характер звучания изменяются: *Allegro moderato* превратилось в *Moderato maestoso*. Наиболее существенно изменяется сопровождение мелодии: гармонический склад с многозвучной аккордовой фактурой, глубокие мелодизированные басы, динамика *f* и *ff* придают торжественность, величественность, эпичность композиции и указывают на жанровую основу вариации – песню-гимн (№ 2). Вариация Э. Каппа ближе всего к тому типу строгих вариаций, которые принято называть «глинкинскими вариациями» на неизменную мелодию, однако насыщенный альтерациями гармонический язык напоминает о том, что это вариант *soprano ostinato* XX века.

II Вариация В.Я. Шебалина относится к типу свободных вариаций, в сложной репризной трёхчастной форме *Da Capo* с серединой типа трио. Первая часть отличается от знакомого нам характера Вани (№ 3): темп ускоряется (*allegro*), размер меняется на трёхдольный (3/4), появляется короткий пунктир на сильной доле и акцент на третьей доле такта, обнаруживая черты жанра мазурки. Ощущаемая здесь танцевальность смягчается гармоническими фигурациями в аккомпанементе, высоким регистром и терцовыми дублировками мелодии, соединяя элементы двух противостоящих тематических сфер оперы Глинки. Мелодическая линия содержит в себе только отдельные интонации темы и опорные гармонические функции, представляя тему в виде чёткой трехчастной репризной формы. Трио имеет форму периода, начинается четырёхтактовым вступлением, создающим стремительное *diminuendo* оstinатной двухтактовой фигурой аккомпанеента. На фоне *ostinato* звучит новый вариант песни Вани – в жанре колыбельной, с авторской ремаркой *p, espressivo* (№ 4). Возможно, это воспоминание о любви и ласке приёмного отца, а может и размышление о будущем нового поколения. Середина имеет три пласта фактуры: в басу

¹ Здесь и далее указаны порядковые номера примеров в нотном приложении.

остинатная фигура, которая также является и тоническим органическим пунктом, ярко выражены гармонические голоса, аккорды которых сменяются каждый такт, как и в первой части вариации, и верхний голос излагает в трёхдольном варианте исходную тему, в конце каждой фразы подчёркивается интонацию нисходящей терции. Напряжённость придаёт искажение гармоний и появление уменьшённых септаккордов – это не только указание на гармонический язык XX века, но и элемент драматизации образа. В момент кульминации на *f* резко вторгается «неаполитанская гармония» – сектаккорд второй низкой ступени с добавлением квинты (как в «Старом замке» М.П. Мусоргского). Её разрешение постепенно приводит к кадансу с замедляющимся движением, в котором встречается мелодическая субдоминанта с альтерацией (#1) (№ 5).

III Вариация В.Я. Шебалина лаконична, в форме периода из двух предложений в темпе *Andante*. Тема Глинки излагается в натуральном *e-moll*, дублирована в высоком регистре на две октавы. Первое предложение красочно заканчивается однотерцовой тоникой – трезвучием *Es-dur* (№ 6). Во втором предложении первая фраза в *g-moll*, вторая в *G-dur*, заканчивается трезвучием с квартовым тоном в *a-moll* дорийском (с VI высокой ступенью). Гармонические краски, сопоставления далёких тональностей, тихая динамика *p* и *pp* с тончайшими *crescendo* и *diminuendo* создают ощущение нереальности – несмотря на сохранение в общих чертах мелодического рисунка и четырёхдольного метра, это скорее не песня, а воспоминание или мечта о ней (№ 7), своего рода «послесловие» к предыдущей вариации.

IV Вариация А.Я. Эшпая написана в простой двухчастной форме со вступлением и кодой в *e-moll*. Открывается фанфарным вступлением в темпе *Moderato assai*, с нисходящими имитационно повторяющимися резко хроматизированными квартовыми возгласами, которые сменяются интонациями темы на фоне органического пункта в верхнем голосе на звуке *gis*. Начинаясь с *ff*, динамика на протяжении 8 тактов, проходя через *p* и *diminuendo*, заканчивается на *pp* (№ 8) – этот риторический приём приковывает внимание слушателя, но в основном разделе вариации не обыгрывается, а повторится в коде с динамикой

pp, постепенно превращающейся в ppp и – к концу – в pppp, с максимально широким тесситурным разрывом верхних и нижних голосов на краях клавиатуры. Обе части простой двухчастной формы *Moderato sostenuto*, с авторскими ремарками *semplice* и *dolce*, звучат на интонациях золотой секвенции, в импровизационном блюзовом ритме (№ 9) – в духе неакадемического «любительского» музицирования XX века, словно новая ступень салонного музицирования XIX века.

Оживлённая, радостная, лёгкая и подвижная (*Allegro giacoso, legierissimo*) **V Вариация Р.К. Щедрина** вносит яркий контраст. Образ Вани здесь – символ молодости, юности, радости, энергии, некое *alter ego* двадцатилетнего молодого автора вариации, в которой тема Глинки скорее повод для авторского высказывания композитора XX века и демонстрации его блистательного фортепианного стиля. Вариация написана в жанре юморески в простой трёхчастной репризной форме, явственно воплощающей узнаваемые черты стиля Щедрина. Уже в семитактовом вступлении с авторской ремаркой *leggerissimo* слышны постепенно удлиняющиеся трели, к которым добавляются синкопированные голоса в левой руке на *staccato* с парадоксальными и чёткими интонациями (№ 10). Первая часть *Con Pedale simile* (№ 11) состоит из четырёхтактового повторенного предложения, в котором стоит отметить острые, альтерированные интонации мелодической фигурации в верхнем голосе и хроматизированные гармонические фигурации в левой руке. Уход в очень высокий регистр знаменует начало второй части (№ 12), которая всё также звучит на *pianissimo*, а интонации песни Вани дублируются аккордами в верхнем голосе на фоне хроматической оstinатной фигуры в нижнем. Реприза расширена до 11 тактов благодаря внезапному пассажиру *f* и шутливой «точке» секундового созвучия на *ppp* (№ 13).

VI Вариация Г.В. Свиридова вновь возвращает к драматическим образам, которые были намечены А.Я. Эшпаем во вступлении к IV вариации. Здесь они получают наиболее полное и сильное развитие. Простая двухчастная форма открывается фанфарным, призывным вступлением *Alla Marcia, marcato* с

двойным пунктирным ритмом, в аккордовом изложении с имитационной переключкой верхнего и нижнего голосов (№ 14) – это олицетворение героической, доблестной части облика Вани и всех русских воинов, от мала до велика. Вступление заканчивается ярким многозвучным тоническим квинсектаккордом гармонического *e-moll* – большинство аккордов основного раздела вариации имеет не столько функциональное, сколько сонорное звучание. Первая часть в форме периода (№ 15) напоминает горестные хоровые плачи из опер последователей Глинки и кантат самого Свиридова благодаря трагическими, многозвучными альтерированным гармониям, которые сменяются возгласами на *ff* и заканчиваются гармонией доминантового нонаккорда с секстой вместо квинты. Вторая часть (№ 16) начинается строгим диатоничным четырёхголосным хоралом, который переходит в контрапункт репризы, где звучность постепенно истаивает и движение голосов останавливается.

Жанровой основой VII Вариации Ю.А. Левитина является решительное скерцо *Allegro risoluto*. Простая трёхчастная репризная форма открывается вступлением с имитационными переключками голосов, изложенных параллельными терциями, которые складываются в красочные сопоставления мажорных и минорных трезвучий терцового соотношения. В первой части (№ 17), изложенной в форме шестнадцатитактового периода, постепенно вырисовываются мелодические очертания первой части песни Вани, ставшей двухдольной в ритмическом увеличении. Вторая часть излагает середину темы Глинки: мелодический рисунок перенесён в нижний голос на фоне острых диссонирующих гармоний, после изменения размера с 2/4 на 3/4 появляются октавные мотивы, которые имитационно подчёркивают квинтовые и секстовые интонации. Реприза повторяет первую часть, усиливая во втором предложении фактуру и динамику, трансформируя скерцо в решительный марш (№ 18). Такая трансформация отвечает развитию характера Вани на протяжении оперы – из мальчика, случайно оказавшегося в гуще исторических событий, он постепенно становится витязем, готовым защитить Родину.

В **VIII Вариации Д.Д. Шостаковича** первое предложение темы монументально излагается ровными четвертями октавами в низком регистре в тембре басов и басов-профундо, в медленном темпе *Adagio*, на *piano* и *tenuto* – как сольный запев, который с 9 такта подхватывается четырёхголосными аккордами, вызывая в памяти мужской хор из интродукции оперы «Иван Сусанин» и традиции русской церковной музыки (**№ 19**). Ассоциации со звучанием церковного хора подчёркивают натурально-ладовые обороты гармонии в строгом хоральном изложении и диапазон звучания от *h* субконтроктавы до *h* первой октавы, охватывающий все партии мужских голосов.

IX Вариация Д.Д. Шостаковича возвращает песню Вани в её тесситуру – первую октаву, становясь своего рода продолжением предыдущей вариации и символизируя единство образов прошлых, настоящих и будущих защитников Родины. Жанровой основой становится вальс – один из любимых танцевальных жанров XIX века, который впервые зазвучал на большой сцене именно в творчестве М.И. Глинки. Первая часть сложной трёхчастной формы изложена в простой трёхчастной репризной форме. Её открывает девятитактовый период из двух предложений повторного строения (**№ 20**), варьирующий тему в трёхдольном размере. Влияние песенности ощущается в неквадратном строении и затактовых фразах аккомпанемента, которые воспринимаются скорее как подголоски. Вторая часть отличается чисто танцевальной квадратностью (**№ 21**) – это восьмитактовый период из двух предложений с прихотливой фразировкой: первое предложение под единой лигой, а во втором предложении однотоковые мотивы первой фразы превращаются в три неравномерных мотива второй фразы. Переход к репризе осуществляет однотоковый пассаж, который также делает середину девятитактовой. Реприза (**№ 22**) представляет собой двенадцатитактовый период, состоящий из двух предложений, расширенный за счёт секвенции с использованием однотерцового трезвучия *f-moll*. Трио начинается тональным сдвигом из *E-dur* в *c-moll*. В первом, 17-тактовом предложении периода песня Вани перегармонизована в миноре и приобретает

декламационный характер за счёт ритмического увеличения, контрастной смены динамики (№ 23). Второе, 13-тактовое предложение с преобладанием септаккордов переходит в предыкт к репризе (№ 24), где на фоне «застывших» квинт и терций с нижнем голосе звучат нисходящие пассажи, напоминающие вступление к «Вальсу-фантазии» Глинки – вместе они образуют красочную последовательность трезвучий As-dur, B-dur, Fis-dur, E-dur и fis-moll. В репризе первого раздела последняя часть звучит октавой выше. Нежное звучание *p* и *pp* создаёт впечатление воспоминания или мечты.

После светлой IX Вариации X **Вариация Д.Б. Кабалевского** снова погружает в минор – на этот раз видоизменённая тема излагается в *gis-moll*, в двухдольном размере (2/2), ярким *forte* с подчёркиванием (*marcato*) и акцентами на сильные и относительно сильные доли. Темп *Allegro molto energico* придаёт жанр молодецкой песни могучего и богатырского характера. Архаичность подчёркивается настойчивым звучанием низкой II ступени, фригийской окраской *gis-moll* первого предложения и *dis-moll* второго предложения периода. Во второй развивающейся части (№ 25) интонации темы можно заметить в верхнем голосе, однако, начиная с третьего такта, активизируется и линия баса – на фоне терпких созвучий аккомпанемента и остигатного ритма мелодия формируется в басу. Реприза, в свою очередь, повторяет первое предложение из первой части, однако вместо второго предложения следует нисходящий поток многозвенной секвенции из фигурированных квартсептаккордов (№ 26). Волна от кульминации на *fff* к *diminuendo poco a poco* постепенно замедляет движение и в заключительных тактах постепенно останавливается на звуке *gis*.

Завершает цикл торжественный финал, сравнимый с эпилогом «Славься» в опере «Иван Сусанин» – XI **Вариация Д. Шостаковича**. Во вступлении звучат триольные фигурации басов, основанные на интонациях песни Вани, напоминающие гудение низких колоколов на звоннице (№ 27) – они будут сопровождать всю первую часть сложной двухчастной формы. В первой части тема звучит в хоровом изложении с переменным количеством голосов, торжественно, в жанре двухдольного гимна-марша, с нарастанием звучности от

p до *ff* с авторской ремаркой *espressivo*. Во второй части (№ 28) колокольность приобретает характер благовеста: размер меняется на трёхдольный (3/4), триольная фигура переносится в верхний регистр и обретает аккордовое изложение, словно перезвон высоких колоколов, а равномерное движение аккордов в нижнем голосе напоминает эпичную колокольность М.П. Мусоргского и С.В. Рахманинова, протягивая образные нити в XX век и становясь образом славы, триумфальной доблести и величия русского народа во все времена.

Заключение

11 вариаций на тему песни Вани представляют собой череду контрастных картин, ярких зарисовок, в каждой из которых автор стремится подчеркнуть какую-либо грань образа Вани как часть «стилевого диалога» с М.И. Глинкой, раскрывая его различными средствами в разных формах и на разной жанровой основе.

Единство цикла достигается не только принципом контрастного сопоставления отдельных частей, но и тональным единством – все вариации, кроме X, написаны в E-dur и e-moll, а самое главное – общей драматургической линией, повторяющей этапы становления идеи оперы «Иван Сусанин» от интродукции-зачина до прославления-эпилога.

То и дело возникающие аллюзии на музыкальные традиции и жанры, ассоциации с отдельными номерами оперы и другими произведениями М.И. Глинки, его современников и последователей создают невидимую нить, соединяющую XIX и XX века. Однако музыкальный язык вариаций с усложнённой гармонией, сопоставлением далёких тональностей, хроматическими интонациями, диссонирующим звучанием, обнажёнными контрастами постоянно напоминает, что это дань уважения и памяти нового поколения композиторов, из середины XX века.

Д.Д. Шостакович писал: «Чем дальше вглубь отходит от нас Глинка, тем отчётливей вырисовывается в исторической перспективе величественный облик отца и родоначальника русской музыкальной классики, чей светлый гений озарил весь путь развития нашего искусства. Подобно Пушкину, он обобщил в своём творчестве огромный и многообразный опыт русского народного искусства. Подобно Пушкину, он открыл новую прекрасную страницу в истории отечественной художественной культуры.» [5, 166]

Светлый гений М.И. Глинки ещё долго будет озарять просторы отечественной музыки и, возможно, его произведения вдохновят композиторов на новые «стилевые диалоги» с прошлым.

Список литературы

1. Данилевич, Л. Дмитрий Шостакович. Жизнь и творчество / Л. Данилевич. – Москва : Советский композитор, 1980. – 302 с. – Текст : непосредственный.
2. Кабалевская, М. Д. Учитель музыки / М. Д. Кабалевская. – Текст : электронный. – 2014. – № 3 (26). – С. 53-65. – URL : https://vk.com/doc765925449_686392027?hash=014nYbAkOnyPMWz6RVLZ8sW9aER8PRmudfzXbOdKBHg&dl=9QSazsUvpZVssI66nsDAf3E5vBsWdTXZnYDSCzt8mY4&from_module=vkmsg_desktop. (дата обращения: 09.01.25).
3. Келдыш, Ю. В. Советская Музыка / Ю. В. Келдыш. – Текст : непосредственный // Музыкальная академия. – 1957. – № 12 (229). – С. 159-160.
4. Хубов Г. Н. Советская музыка / Г. Н. Хубов. – Текст : непосредственный // Музыкальная академия. – 1956. – №9 (214). – С. 9-16.
5. Шостакович Д. Д. О времени и о себе. – Москва : Советский композитор, 1980. – 376 с. – Текст : непосредственный.

Приложение

Нотные примеры

1. М. И. Глинка тема песни Вани, опера «Иван Сусанин».

Тема (Песня Вани из оперы „Иван Сусанин“)

Allegro moderato



2. Э. Капп. I Вариация. I часть, главная тема.

Moderato maestoso



3. В. Шебалин. II Вариация. I часть (фрагмент)

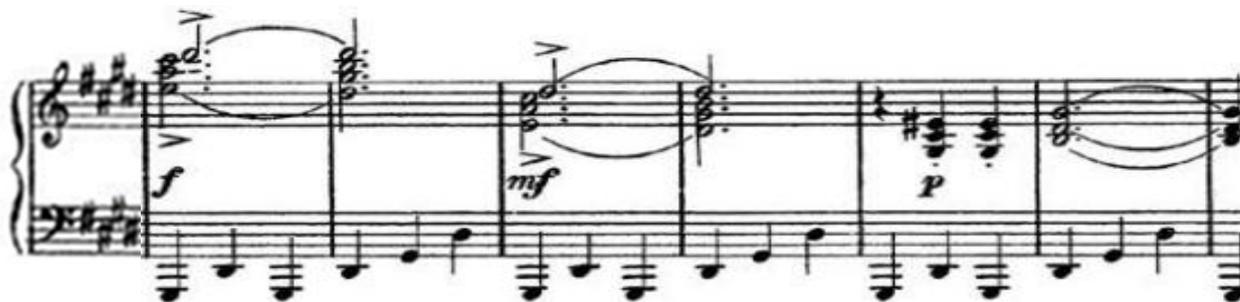
Allegro



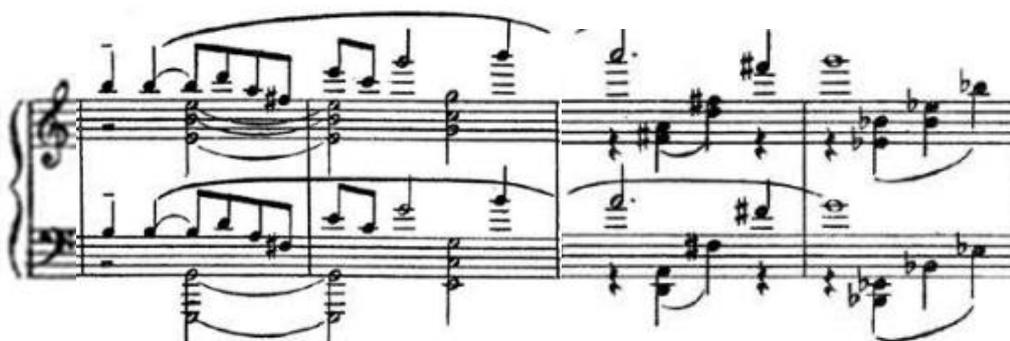
4. В. Шебалин. II Вариация. II часть, главная тема.



5. В. Шебалин. II Вариация, II часть. «Неаполитанская гармония», мелодическая субдоминанта с альтерацией (#1).



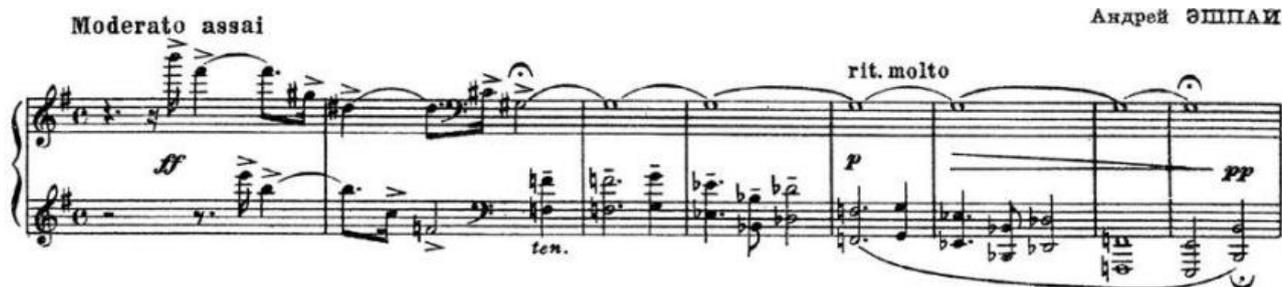
6. В. Шебалин. III Вариация. 1-е предложение, 2 фраза.



7. В. Шебалин. III Вариация. 2-е предложение.



8. А. Эшпай. IV Вариация. Вступление.



9. А. Эшпай. IV Вариация. I часть, 1-е предложение.

Moderato sostenuto
semplice
P dolce
sempre due ped.

The score is for a piano piece in G major, 4/4 time. It features a melody in the right hand with eighth-note patterns and a bass line with chords and single notes. The tempo is Moderato sostenuto, and the mood is dolce. The instruction 'sempre due ped.' indicates that both pedals should be used throughout.

10. Р. Щедрин. V Вариация. Вступление (фрагмент).

The score is for a piano piece in G major, 4/4 time. It features a melody in the right hand with eighth-note patterns and a bass line with chords and single notes. The tempo is Moderato sostenuto, and the mood is dolce. The instruction 'sempre due ped.' indicates that both pedals should be used throughout.

11. Р. Щедрин. V Вариация, I часть.

pp
Con Pedale simile

The score is for a piano piece in G major, 4/4 time. It features a melody in the right hand with eighth-note patterns and a bass line with chords and single notes. The tempo is Moderato sostenuto, and the mood is dolce. The instruction 'sempre due ped.' indicates that both pedals should be used throughout.

12. Р. Щедрин. V Вариация. II часть (фрагмент).

pp

The score is for a piano piece in G major, 4/4 time. It features a melody in the right hand with eighth-note patterns and a bass line with chords and single notes. The tempo is Moderato sostenuto, and the mood is dolce. The instruction 'sempre due ped.' indicates that both pedals should be used throughout.

13. Р. Щедрин. V Вариация. Реприза (фрагмент).

morendo
lunga ad libitum
rit.
pp
ppp

The score is for a piano piece in G major, 4/4 time. It features a melody in the right hand with eighth-note patterns and a bass line with chords and single notes. The tempo is Moderato sostenuto, and the mood is dolce. The instruction 'sempre due ped.' indicates that both pedals should be used throughout.

14. Г. Свиридов. VI Вариация. Вступление.

Alla marcia *mm* $\text{♩} = 108$
ff marcato

The score is for a piano piece in G major, 4/4 time. It features a melody in the right hand with eighth-note patterns and a bass line with chords and single notes. The tempo is Moderato sostenuto, and the mood is dolce. The instruction 'sempre due ped.' indicates that both pedals should be used throughout.

15. Г. Свиридов. VI Вариация. I часть.

Musical score for the first part of the sixth variation by G. Sviridov. The score is written for piano in G major and 2/4 time. It features a complex texture with multiple voices in both hands, including arpeggiated figures and dense chordal blocks. Dynamics range from *mf* to *fff*. Performance markings include *cresc.*, *ff*, and *fff*. The piece concludes with a fermata over a final chord.

16. Г. Свиридов. VI Вариация. II часть.

Musical score for the second part of the sixth variation by G. Sviridov. The score is written for piano in G major and 2/4 time. It features a complex texture with multiple voices in both hands, including arpeggiated figures and dense chordal blocks. Dynamics range from *mf* to *pp*. Performance markings include *mf*, *p*, *pp*, *espr.*, and *rit.*. The piece concludes with a fermata over a final chord.

17. Ю. Левитин. VII Вариация. I часть, 1-е предложение.

Musical score for the first part of the seventh variation by Yu. Levitin. The score is written for piano in G major and 2/4 time. It features a complex texture with multiple voices in both hands, including arpeggiated figures and dense chordal blocks. Dynamics range from *f* to *ff*. Performance markings include *Allegro risoluto* and *f*. The piece concludes with a fermata over a final chord.

18. Ю. Левитин. VII Вариация. Реприза, 2-е предложение (фрагмент).

Musical score for the first part of the seventh variation by Yu. Levitin. The score is written for piano in G major and 2/4 time. It features a complex texture with multiple voices in both hands, including arpeggiated figures and dense chordal blocks. Dynamics range from *f* to *ff*. Performance markings include *f* and *ff*. The piece concludes with a fermata over a final chord.

19. Д. Шостакович. VIII Вариация. Главная тема.



20. Д. Шостакович. IX Вариация. Первый раздел, I часть.



21. Д. Шостакович. IX Вариация. Первый раздел, II часть.



22. Д. Шостакович. IX Вариация. Первый раздел, реприза.



23. Д. Шостакович. IX Вариация. Трио, первое предложение.

The image shows the first phrase of the Trio in the 9th Variation by Dmitri Shostakovich. It consists of two systems of piano music. The first system has a treble clef staff with a melodic line starting on a whole note, followed by eighth notes, and a bass clef staff with a steady accompaniment of eighth notes. The second system continues the melodic line with slurs and a crescendo leading to a *p* dynamic marking.

24. Д. Шостакович. IX Вариация. Предыкт к репризе.

The image shows the prelude to the repeat in the 9th Variation by Dmitri Shostakovich. It consists of two systems of piano music. The first system features a treble clef staff with a melodic line of eighth notes and a bass clef staff with a steady accompaniment. The second system continues the melodic line with a *pp* dynamic marking and a *ritardando* effect.

25. Д. Кабалевский. X Вариация. II часть, 1-я фраза.

The image shows the first phrase of the second part of the 10th Variation by Dmitri Kabalevsky. It consists of a single system of piano music. The treble clef staff has a melodic line of eighth notes, and the bass clef staff has a steady accompaniment of eighth notes. The key signature is two sharps (D major).

26. Д. Кабалевский. X Вариация. Реприза.

The image shows the repeat in the 10th Variation by Dmitri Kabalevsky. It consists of two systems of piano music. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a steady accompaniment. The second system continues the melodic line with a *pp* dynamic marking and a *ritardando* effect. The key signature is two sharps (D major).

27. Д. Шостакович. XI Вариация. Вступление.

Moderato maestoso

p tenuto

28. Д. Шостакович. XI Вариация. II часть.

ff