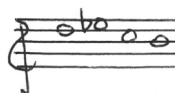




Ю. Н. Холопов



Лады Шостаковича. СТРУКТУРА И СИСТЕМАТИКА¹

Новые композиционные идеи и техники музыки XX века при их теоретическом исследовании открывают музыкально-логическую необходимость своего возникновения и художественной разработки в творчестве какого-либо композитора или группы композиторов. К таким явлениям относится новая волна модальности. К ним же – группа ладозвукорядных структур, получивших название «лады Шостаковича».

1. А были ли «лады Шостаковича»?

Такой вопрос не возникал бы, не будь двух обстоятельств:

1.1. Шостакович против «ладов Шостаковича» и

1.2. лады ли это?

1.1. Автору этих строк известно, что сам композитор, в домашней обстановке, посмеивался над теоретиками, нашедшими в его музыке какие-то там «лады Шостаковича» и высказывался в таком духе, что он-то, наивный, думал, что всю жизнь писал только в мажоре да в миноре².

Мнение и ощущение композитора всегда для нас драгоценно и к любому, конечно, нужно относиться с полным вниманием и уважением. Но, рассмотрев достаточно внимательно множество фрагментов музыки Шостаковича, следует все же не согласиться с мнением Шостаковича. Никто не сомневается в существовании у него, например, модальных гептатоник. Назовем хотя бы Es лидийский в I части Второй фортепианной сонаты или cis локрийский в III части Седьмой симфонии, или переменный диатонический лад в главной партии I части той же симфонии. В нотном примере из коды I части Десятой симфонии, приводимом А. Н. Должанским³,

¹ Статья (MGS 537) написана по материалам доклада 1996 г.; опубликована в кн.: Шостаковичу посвящается. М., 1997.

² Сообщено автору статьи Елизаветой Аркадьевной Мнацакановой, в свое время близкой к домашнему кругу Шостаковича. Информация относится примерно к 1960-м годам.

³ Должанский Д. Н. Избранные статьи. Л., 1973. С. 81, 82. Далее при ссылках на это издание указываются фамилия автора и номер страницы.

строго выдержан лад е-полутон-тон, или уменьшенный – общепризнанный как один из ладовых типов; в таком случае и «лад Шостаковича» (комбинированный с диатоникой), следовательно, тоже есть лад. К тому же «лады Шостаковича» встречаются у него по крайней мере не менее часто, чем диатонические гептатоники. То, что ЛШ (будем пользоваться такой аббревиатурой) несколько иной природы, не может служить здесь аргументом.

1.2. Эта «другая природа» сказывается, в частности, в том, что ЛШ часто узкообъемны. Тогда они не могут стоять в одном ряду с «полносоставными» октавными звукорядами лидийского или ионийского ладов (последний, впрочем, как и все семь диатонических гептатоник, находим в фуге C-dur из op. 87). Отсюда и сомнение: лады ли это или какие-то местные ладовые ячейки, случайно возникающие внутри современного расширенного, многосоставного лада?⁴

Учтя проведенное исследование (см. далее), на вопрос «лады ли это?» следует ответить положительно. То, что лады «фирменные», принадлежащие, в общем, одному композитору, как раз не противоречит, а соответствует тенденциям гармонии XX века. (Притом, они все же встречаются и у других композиторов.)

Более того. Оказывается, и сама малоступенность есть закономерное явление, притом вписывающееся в теорию ладов и в их историю как необходимое из звеньев. Начнем с этой музыкально-логической обусловленности и необходимости.

2. Природные предпосылки ЛШ

Теория музыки последних веков, по легко понятным музыкально-историческим причинам, направлялась к обоснованию аккордо-функциональной тональности мажора и минора – от Дж. Царлино через М. Мерсенна, Ж.-Ф. Рамо и Х. Римана. При этом «природные предпосылки» были естественным образом сведены к необходимости обоснования системы гармонических вертикальных созвучий⁵. Лады же Шостаковича относятся к другой линии традиции, почти прервавшейся в эпоху аккордовой гармонии, – к м о д а л ь н о с т и , центральным элементом полагающей не аккорд (как мажорное и

⁴ Не это ли имел в виду Шостакович, не считая такие образования ладами?

⁵ Вспомним у Рамо «Трактат о гармонии, сведенной к ее естественным принципам» (1722).

минорное трезвучие в функциональной тональности Нового времени), а ладовый звукоряд.

Теория модальности была еще в полном цвету в XVI веке, в канун Нового времени, и говорила она о диатонических октахордах, структурированных совершенным консонансами – квинтой и квартой; она обосновывала классические 8 церковных тонов, господствовавших множество веков. Любопытно, что в трактатах XVI века среди звукорядов можно найти и такие, которые внешне близко подходят к ЛШ⁶.

Когда в XX веке традиция модальности была возобновлена, она, конечно, не была возвращением к давно миновавшим практикам, а продолжена на н о в о м у р о в н е, с учетом достижений музыкального мышления «гармонической эпохи» XVII–XIX веков, в частности и новых факторов обоснования музыкальной системы. Церковные лады обосновывались еще античными законами, «опиравшимися» музыку на природные свойства созвучий-консонансов октавы (1:2), квинты (2:3) и кварты (3:4). Понятно, что по сути фундаментом является только 2:3 (или 3:2): отношение 1:2 (2:1) есть лишь октавное тождество, а 3:4 (4:3) – повторение 2:3, но только приложенное к октавному повторению (4=2). Четверица (еще аж от самого Пифагора Самосского!) была пределом гармонии (у древних – абсолютным пределом, в единстве с тождественными законами космоса).

В своей эволюции слухового сознания человечество поднялось на более высокую ступень, однако ровно столько же природно обоснованную, как и прежняя четверица. Утвержденная еще в XVI веке «князем музыки» (Царлино) «сенария»-шестерка бесспоротно отодвинула в прошлое четверку и выдвинула «пятерку», то есть 5:4 (большую терцию; также 6:5 – малую терцию) в качестве нового природного основания музыки.

⁶ Так, у Дж. Царлино в «Le istitutione harmoniche» (1558; цит. по 3-му изданию 1573) на с. 197 приводится звукоряд «гемикварты» (*semidiatessaron*) *cis-d-e-f*, в который точно поместился бы будущий ЛШ, если его считать от *cis* (как поместилась бы и монограмма DSCH – в транспозиции на тон вверх). Приводит Царлино и 8-ступенные гемиоктавные звукоряды *G-A-H-c-d-e-f-ges* (с. 196), причем нынешнее наименование звукоряда мы прямо заимствуем с этих страниц трактата Царлино, лишь переведя его латино-греческое слово «*semidiapason*» на греко-латинское «гемиоктава».

Результаты прогресса достались аккордовой тональности Нового времени: Бах, Бетховен, Чайковский и (как он думал) Шостакович. Линия же модальности как автономной системы мышления была подхвачена в XX веке, в том числе в ЛШ. При этом на модальности сказались не только достижения классикоромантической гармонии, но и – в полной мере – новые законы гармонии XX века: свобода диссонанса, расширение тональности вплоть до 12-ступенности и энгармонического замыкания звукоряда лада, новая функциональная система. На этом месте мы и застаем развитие одной из ветвей модальности у Шостаковича.

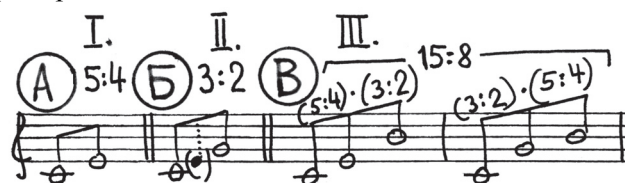
Новое природное обоснование сводится, таким образом, прежде всего к двум предпосылкам:

1. Фундаментальных интервалов здесь не один, а два – 3:2 и 5:4 (остальные – производные из них).
2. Как и в модальной древности, ладом-ядром является звукорядная структура с остовом – узкообъемным звукорядом. В древности это были тетрахорд и пентакхорд; октохорд же был их объединением.

Составная звукорядная структура может замыкаться как консонансом (октавой), так и диссонансом, в данном случае произведением (=сложением) квинты 3:2 и (большой) терции 5:4, то есть большой септимой 15:8⁷; если получается октава, тогда нет специфики ЛШ (тогда мы здесь не принимаем их во внимание), она выявляется лишь при 11-полутоновой «рамке» звукоряда (древнее наименование «рамочных» ступеней звукоряда – гестоты; термин вполне пригоден и для современной модальности).

Объясним сказанное схематическим примером:

Пример 1



⁷ В отличие от сложения одновременных созвучий, сложение ладовых звукорядов в пределах диссонанса не связано с особыми проблемами. Вспомним, что даже в древнем обиходном ладу возможен рамочный интервал уменьшенной октавы *H-b*.

Из названных природных предпосылок выходит только эти четыре возможности, предполагающие группировку звукорядов в зависимости от комбинации гестов (регулирующих краевых ступеней). Причем в группировку входит и неравномерное распределение четырех типов комбинаций: две возможности (I и II) зависят от (только) двух самостоятельных величин (3:2 и 5:4; причем вторая из них может содержать в себе первую, по-разному «прикрепляющуюся» к гестам внутри квинты), а третья (III) получается лишь комбинацией I и II, естественно допускающей два варианта: I+II, либо II+I.

3. Расширение лада

Законы гармонии XX века учтены только в принципиальной возможности составного ладового звукоряда в рамке 11 полутонов, то есть диссонанса. Но для модальности еще существеннее закон расширения ладовой системы, что выражается в увеличении числа самостоятельных звукоступеней. Речь идет не о хроматической гамме (в хроматическом этюде Шопена op. 10 № 2 a-moll нет никакого расширения лада), а именно о тенденции к 12-ступенности. Причем в реальном звукоряде может быть любое число ступеней, но особенно специфично для мышления XX века, чтобы их было не семь, а больше. Это и есть случай ЛШ.

В ЛШ интервал 5:4 (см. пример 1) содержит не три ступени, а больше – четыре (логически первое возможное увеличение), тогда интервал 3:2 – не пять, а шесть, а 15:8 – сумму 3:2 и 5:4. Предположим, что в одном из интервалов либо сразу в обоих число ступеней увеличено, – тогда 15:8 (бывшая большая септима, см. пример 1) будет иметь 8 или даже 9 самостоятельных звукоступеней.

В более простых случаях смежные звукоступени должны находиться – насколько это возможно – в отношениях диатонических секунд.

4. Миксодиатоника в ЛШ. Терцовый тетрахорд

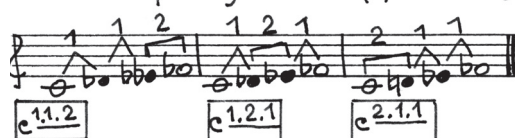
Обратимся к линейно «первому консонансу»⁸ и посмотрим, что получится при увеличении числа ступеней на одну (в диатони-

⁸ В исходной для нас древнегреческой модальности «первым консонансом» называлась кварта-тетрахорд, ибо она была таковым линейно, то есть по ширине звукоряда (по числам первый консонанс – октава). У нас,

ческих интервалах); интервалы (величина в полутонах) расположены по принципу от меньших к большим:

Пример 2

I. Терцовый тетрахорд.
Четыре ступени в дитоне ($4\frac{1}{3}$)



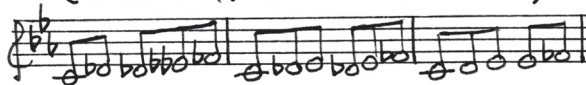
Все три возможные комбинации диатонических секунд дают непременно уменьшенную кварту вместо исходной большой терции. Понятно, что гестоты при четырех ступенях образуют кварту («четвертую»), а не терцию («третью»).

Однако в музыке XX века энгармонизм *fes-e* получается не разделительным, а соединительным. Иначе говоря, уменьшенная кварта *c-fes* функционирует и как большая терция *c-e*. Это либо реализуется в виде аккорда с участием энгармонических звуков, либо подразумевается, как всегда подразумевались трезвучные связи в системе мажора и минора XIX века (принцип энгармонического «смыкания» диэзного и бемольного «краев» лада). Отсюда условная сокращенная запись тетрахорда в рамке натуральной терции (3) – 43 («тетрахорд терцовый»).

Хотя интервалы в последовании слышатся прежде всего как диатонические, но образующийся звукоряд в целом не диатоничен. Его род следует определить как *миксодиатонический* (смешанно-диатонический), то есть сливающий две или более диатонических ячейки⁹:

Пример 3

Миксодиатоника
(слияние диатонических ячеек)



Диатоничность ячеек сохраняет связь со старыми ладами. Но сгущение диатонических элементов из различных гептатоник на-

если в условиях модальности, то самым узким будет четырехполутоновый интервал (притом он вытесняет собой тетрахорд, см. пример 1).

⁹ Подробно о миксодиатонике и других родах интервальных систем см. в кн.: *Холопов Ю. Н. Гармония. Теоретический курс*. М., 1988. Гл. 8, 9.

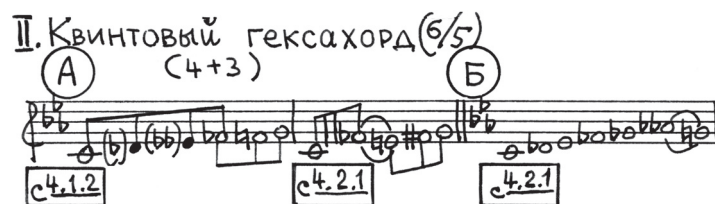
чинает ощущаться как движение к хроматике (полутоновости звукоряда). Из трех вариантов объединения ячеек крайние приводят к последованию двух полутонов подряд; средний же его не имеет и потому воспринимается как интервально более простой. Зародыш гаммы «полутона-тон» связан здесь, таким образом, не с характером уменьшенного лада, а с выбором более простого комплекса интервалов. Четырехступенность в рамках большой терции не позволяет более сводить звукоряд к трихорду и должна обозначаться как *тетрахорд*. Но в современном энгармоническом звукоряде всегда должна быть предусмотрена и возможность натуральной (большой) терции 5:4, которая иначе может обозначаться термином «дитон» (то есть интервал, равный двум целым тонам). Отсюда специфический для ЛШ термин *терцовый тетрахорд*, или *дитонный тетрахорд* (см. в примере 2).

Характерно для ЛШ, что композитор почти всегда истолковывает их как миноры, притом более темной ладовой окраски, чем сам минор. Получается лад *суперминор*. Это касается всех трех типов звукоряда ЛШ.

5. Квинтовый гексахорд (6/5)

Аналогичная структура ЛШ в пределах чистой квинты 3:2 (см. пример 1Б). Общий принцип его структуры – терцовый тетрахорд с прибавлением еще двух ступеней. В результате получается *квинтовый гексахорд*, то есть шестиступенный звукоряд с краевыми тонами звуков квинты. В системе обозначения можно пометить терцовый тетрахорд числом 4 с прибавленной далее либо 1.2, либо 2.1:

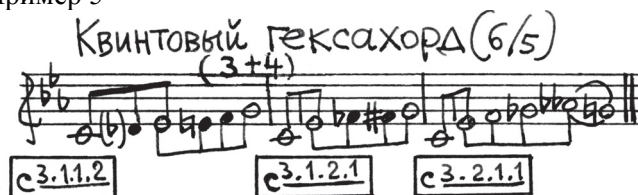
Пример 4



Строго говоря, энгармонизм действует и здесь (см. пример 4Б). Однако услышать даже в последовании уменьшенную сексту практически невозможно, мы слышим совершенный консонанс квинты. Поэтому для уменьшенной кварты можно подыскать термин *дитон*, не говорящий о ступенности, а для уменьшенной сексты можно и не искать.

Теоретически возможна и другая структура квинтового гексахорда, когда дитонный тетрахорд прикрепляется к верхнему звуку квинты снизу (со всеми тремя вариантами):

Пример 5



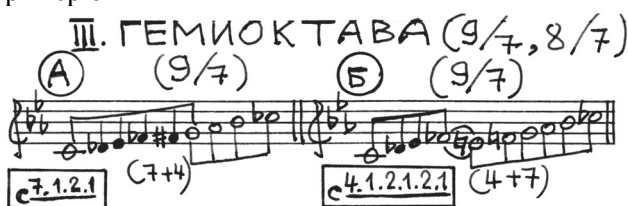
Как и в 4/3, наиболее естественным оказывается звукоряд 6/5–1.2.1.2.1, то есть уменьшенного лада («лада Римского-Корсакова»; по-американски – «октатоника»).

6. Гемиоктава (8/7, 9/7)

Наконец (см. пример 1В), составные модальные структуры образуются в диапазоне 11 полутонов, или *гемиоктавы*¹⁰. Терминологически нет необходимости в номинологическом единообразии (те два термина указывают на число ступеней в рамке данного интервала терции или квинты), так как число ступеней может превышать семиступенность гептатоники на 1, 2, даже 3 единицы. Поэтому знаковая фиксация ступенных вариантов гемиоктавы – 8/7 (то есть восемь ступеней вместо семи), 9/7; возможно и 10/7.

По существу гемиоктава просто объединяет 4/3 и 6/5. Если сливаются два ЛШ, то могут быть и варианты 6/5+4/3 (чаще всего именно так), либо (редко) 4/3+6/5. Не приводя всех вариантов, покажем два разных случая:

Пример 6

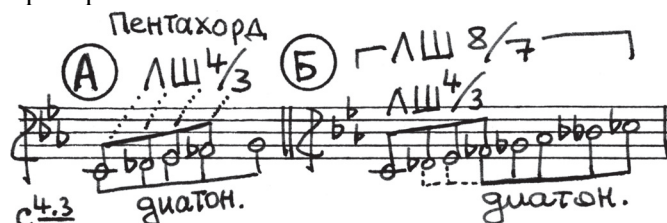


¹⁰ Термин «гемиоктава» образован по принципу «гемидитона». «Гемии» значит «полу», но не в смысле $\frac{1}{2}$, а в том значении, как говорят о времени «половина четвертого»: это не значит «2 часа», а «3.30». Как «гемидитон» – не «1 тон», а 2 $\frac{1}{2}$ тона.

7. Ладовая гетерогенность

В рамке квинты и гемиоктавы могут быть смещения ЛШ с обычными диатоническими элементами – интервалами и субладами:

Пример 7



В примере 7А, в зависимости от трактовки, может быть задействована и гемиолика (звукоряд с увеличенной секундой *d-es-fes-g*). В сущности это ЛШ 4/3 с неспецифическим его расширением. В примере 7Б звукоряд в целом может звучать, как типичный ЛШ, гемиоктава, несмотря на то, что верхний его сублад – обычный Fes ионийский.

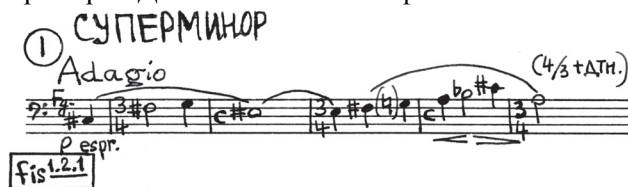
Все лады могут располагаться как от 1 ступени вверх, так и от 5 вверх; возможны, на общих основаниях, и иные ступенные границы.

8. ЛШ у Шостаковича

Рассмотренная система ЛШ охватывает в классифицированном виде все известные их случаи у композитора. Мы берем подряд приводимые в литературе образцы ЛШ, начиная со статьи автора теории ЛШ А. Н. Должанского «О ладовой системе сочинений Шостаковича» (1942–1947)¹¹. Например, соло фагота в побочной партии репризы I части Седьмой симфонии (музыка общеизвестна, выписываем лишь начало мелодии):

¹¹ Впервые напечатана: Советская музыка. 1947, № 4. Зарождение теории ЛШ датируется 1942 годом и связано с исполнением Седьмой симфонии Шостаковича в Ташкенте. Статья цитируется по сборнику Должанского (см. выше примечание 3). В том же издании опубликована статья Должанского «Александрийский пентахорд в музыке Шостаковича», где зарождается идея 6-ступенности ЛШ в диапазоне квинты («гексахорд», с. 112). Впрочем, термин «александрийский» (в оглавлении статьи он поставлен, видимо, для большей убедительности, используется 10 раз: с. 86–105) не вполне логичен, ибо слова «дорийский», «фригийский» и т. д. относятся не столько к географии, сколько к этнографии («дорийцы» – коренное греческое племя, царь Крез был лидийцем).

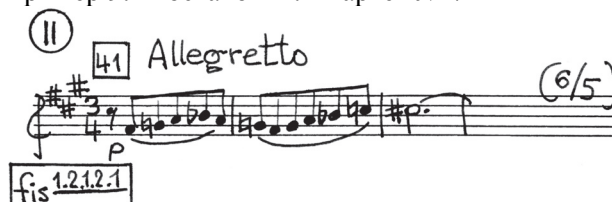
Пример 8. Д. Шостакович. Симфония № 7



Специфический компонент лада – $\text{fis}^{1.2.1}$ (тип I, см. в примере 1). Он дан в сочетании с другим – традиционным (эолийский верхний тетрахорд)¹². В «чистом виде» пример терцового тетрахорда – начало побочной темы I части Шестой симфонии (ц. 14, т. 1–4), в b-moll звукоряд $b-c'-des'-d'$.

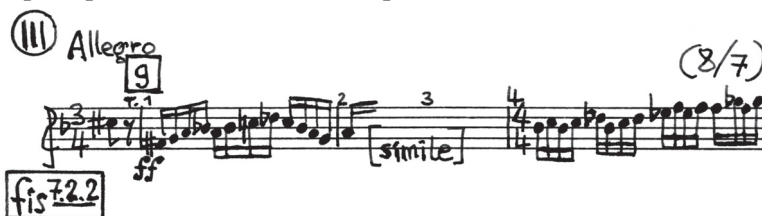
Квинтовый гексахорд (тип II, ср. с примером 10)¹³:

Пример 9. Шостакович. Квартет № 7



Соответственно, гемиоктава (тип III; пример 1):

Пример 10. Шостакович. Симфония № 12



¹² Такой же тип – мелодия из Шестой симфонии (Должанский, с. 39); ария Катерины (там же, с. 43; верхний тетрахорд в мелодии не полон, ее низкие ступени мотивированы минорным аккордом II низкой ступени). В коде I части Десятой симфонии (там же, с. 81) сублады переставлены (древний тип «плагального» лада): ЛШ 4/3 сверху, а диатонический верхний тетрахорд (здесь дорийский) – снизу; в конце примера (с. 82). ЛШ пополняется и превращается в 6/5, типа 1.2.1.2.1, с кадансом на мажорной терции. В чистом виде ЛШ 4/3 – в мелодической фигуре из II части Одинадцатой симфонии (*G-As-B-cis*).

¹³ Второй вариант структуры 6/5, где 4/3 «подвешен» к верхнему звуку – во фрагменте Прелюдии cis-moll (Должанский, с. 76): *cis-[dis]-e-f-g-gis*.

Здесь запись композитора последовательно исключает интервал увеличенной примы – везде только диатонические интервалы. В результате лад вместо октавы замыкается уменьшенной ноной $fis^1 - ges^2$. (В примере из Allegretto из Седьмого квартета Шостакович этим пренебрегает и ради чистоты квинты делает энгармоническую замену $des^2 - cis^2$.)

Гемиоктавных ЛШ весьма много: Прелюдия *cis-moll*, финал Второй фортепианной сонаты (8/7), главная тема ее же I части (8/7), кода I части Девятой симфонии (три такта перед ц. 60; 8/7), медленная часть Девятой симфонии (9/7), Первый виолончельный концерт, IV часть (9/7)¹⁴.

Согласно принципу $15:8 = (3:2) \cdot (5:4) \cdot (3:2)$ – см. пример 1 – должны быть два вида гемиоктавы: $6/5 + 4/3$ и $4/3 + 6/5$.

Пример второго вида гемиоктавы – знаменитая Пассакалья из «Катерины Измайловой»:

Пример 11. Шостакович. «Катерина Измайлова»



¹⁴ Примеры взяты преимущественно из книги Должанского. Если учитывать и комбинированные звукоряды (ЛШ + диатонические ячейки), то в группу, близкую к гемиоктаве, можно зачислить и побочную тему репризы I части Седьмой симфонии, пример 8 с его продолжением, а также коду I части Девятой симфонии (Должанский, с. 81–82). Из-за комбинаторности (*полигенности*) звукоряда в них не образуется уменьшенной октавы и поэтому, строго говоря, такие лады – не гемиоктавные, а просто октавные, обычные. Их название, следовательно – *полигенный с терцовым тетракордом*, *полигенный с квинтовым тетракордом*.

Попутно одно замечание о частых в тонально-модальной музыке XX века звукорядных сменах и одновременных объединениях. Необходимо терминологически различать два типа смен (и объединений):

1) *мутацию*, то есть смену лада (того же рода), например: лидийский – ионийский, или: минор – мажор, и

2) *метабола*, то есть смену рода, например: диатоника – хроматика, или: диатоника – миксодиатоника (к которой относятся и ЛШ).

Пример мутации: $B^{lyd} - B^{aeol}$ в начале Третьей фортепианной сонаты Хиндемита. Примеры метабола: начало первой и последней темы фуги из ор. 87 Шостаковича ($fis-moll - fis^{3.1}$); также пропорциональный канон (свободный, полигенный) в начале II части его же Одиннадцатой симфонии ($g^{1.2.1} - ЛШ$ и $g-moll$).

Примечание к ладовой структуре. Схематически звукоряд составлен из *cis* 4/3 и пентахорда F-dur, где одна ступень пропущена – звук *a* (он подразумевается и в анализе Должанского, с. 45, 91). В конце же восстанавливается тоническая квинта *gis-cis*. Ввиду пропуска ступени *a* возникает соблазн просто включить на его место имеющийся *gis*. Вместо F-dur получится, пусть и неправильный, f-moll, а главное, возникает возможность трактовать звукоряд как ЛШ с 6/5 в основе. Однако лад таким образом не функционирует. Нарушение модальной чистоты звукоряда, разумеется, никоим образом не является упреком технике композитора, а всего лишь обнаруживает взаимодействие модального (звукорядного) и тонального (с его D–T) принципов. Сходный пример – тема фугато из I части Четвертой симфонии (ц. 63) со звукорядом *d–e–f–ges–as–b–c–d*, то есть $d^{\underline{3.1.2.2.2-2}}$, правда, с почти неопределенным устоем.

9. Варианты суперминорных ладов Шостаковича

Показанные три основных типа ЛШ почти исчерпывают основной их фонд в творчестве композитора. Естественно, рядом с ними образуются их варианты – неполноступенные (как может быть неполноступенным лад в диатонической мелодии) или наоборот, с мимолетным скольжением внесистемных тонов (проходящих, вспомогательных); по-разному комбинированные с диатоникой и между собой. Так, упоминавшийся фрагмент – начало Одиннадцатой симфонии (Должанский, с. 70) – имеет неполноступенный звукоряд нижней квинты с нормальным 4/3 от квинты вверх (вид 2.1.1), то есть *G–[A–B]–c–d–e–f–ges*. В I части Шестой симфонии (ц. 5, т. 1–3, Должанский, с. 46) в h-moll к гексахорду 6/5 присоединены сверху лишь две ступени (*g, as*). В начале Третьего квартета (Должанский, с. 144) – точно то же самое, только в fis-moll.

К вариантам же ЛШ следует отнести там и сям возникающие их островки, вмонтированные в общетональный контекст (например, в I части т. 1–2 Шестой симфонии в рамках начального e-moll появляется дорийско-фригийская ячейка *cis–d–e–f*, ретроспективно объясняемая микроотклонением в d-moll).

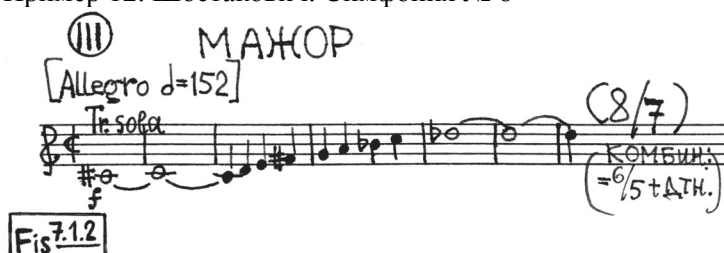
10. Мажор среди суперминора

Как уже упоминалось, с точки зрения теоретической, нет никакой объективной причины, чтобы «суперлады» с увеличенным числом основных ступеней были именно суперминорами, а не супермажорами. Правда, существенно то, что стремление обходиться лишь диато-

ническими секундами (см. выше раздел 4) выдвигает на первое место ступени бемольной стороны, воспринимаемые как «низкие», следовательно минорные. Есть и контраргумент: уменьшенная кварта в тональном контексте уравнивается с мажорной терцией (как в побочной теме I части Шестой симфонии; ср. с нашими примерами-схемами 4А, 6Б). Таким образом, суперминорность ЛШ – свободный выбор композитора. Это примерно совпадает с общей картиной лада у Шостаковича и оппозицией между минорностью лада у него и мажорностью – у Прокофьева. «Прокофьевская» доминанта характеристична именно высокими, «сверхмажорными» ступенями звукоряда¹⁵.

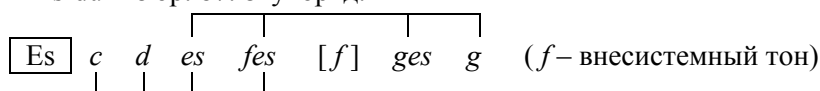
Конечно, в музыке Шостаковича все же можно найти – очень редкие – образчики мажорного лада с теми же моделями ЛШ. Один из них – трио III части Восьмой симфонии (Должанский, с. 92):

Пример 12. Шостакович. Симфония № 8



Как видим, принцип диатоничности секунд соблюден полностью, мелодия Fis-dur заканчивается в Ges-dur. Терцовые тоны лада *ais* и *b* элементарно уравнены энгармонически.

Любопытный образчик мажора среди ЛШ находится в теме фуги Es-dur из ор. 87. Звукоряд:



сложен из «цепляющихся» друг за друга двух ячеек 4/3: $c^{2.1.1} + es^{1.2.1}$. Таким образом, особенность в том, что звукоряд лада – «плагальный», где ниже I ступени более одной ступени, вследствие чего звукоряд как бы из c-moll, но с устоем на *es*.

¹⁵ Должанский приводит остроумный пример приближения ЛШ к прокофьевскому именно в связи с высокими ступенями лада: фрагмент оперы «Дуэнья» (Жером: «А ты, дурак, на ком женился?») и I часть Первого виолончельного концерта Шостаковича (Должанский, с. 92–93).

11. ЛШ не у Шостаковича

11.1. Так как развитие ЛШ есть разработка определенной «музыкально-биологической» ниши объективно существующей возможности, то естественно, что такие лады найдены не только Шостаковичем. Они предусмотрены Хиндемитом в его теории диатонизированного хроматического звукоряда. В области звукоряда у Хиндемита задача, сходная с ЛШ, – расширение лада. Но принципы композиции у Хиндемита в данном отношении существенно иные. Хиндемит не пользуется модальностью, то есть построением на определенно выдержанном звукоряде, но стремится к силе и активности функциональных смен, в том числе постоянных смен звукоряда. (Это свойственно и Шостаковичу, но занимает у него не всю область техники звукоряда.) Продолжительно выдержанный звукоряд, да к тому же совпадающий с ЛШ, у Хиндемита – скорее исключение, например, в теме финального Рондо Второй сонаты для фортепиано¹⁶:

Пример 13. Хиндемит. Соната № 2 для фортепиано



11.2. Прокофьев, подобно Хиндемиту, полагается на динамику функциональных смен, представляемых также чередованием комплементарных звукорядов. В отличие от Хиндемита Прокофьев ориентируется прежде всего на традиционные лады мажор и минор, с их разновидностями и смешениями (а также на причудливые

¹⁶ Аналогичным образом концовка темы фуги in Es из «Ludus tonalis», стирая след 4 и 5 ступней (в этом эффект внутритональной смены), образует неполный (7-ступенный) миксодиатонический звукоряд на основе ЛШ 43: es^{1.2.1.2.1} (как если бы звукоряд заимствовался из e-moll). Миксодиатоника в сочетании с активными функциональными сменами может сгущаться до полного 12-звукового поля (додекаполя):

Хиндемит. Ludus tonalis



звукоряды различных аккордно-диссонантных устоев). В отличие же от Хиндемита Прокофьев не избегает и модальности – диатонических гептатоник (то есть звукорядов без увеличения числа ступеней), симметричных ладов, хотя пользуется ими все же в целом сравнительно редко. Среди подобных модальных звукорядов находится место и для ЛШ. Их особенность у Прокофьева в том, что роль диатонических свойств в них больше, чем собственно цельно миксодиатонических (то есть легче узнаваемы чередующиеся диатонические элементы), и в неразвернутости участков с ЛШ (однако при анализе их у самого Шостаковича мы считаем однопорядковыми и развернутые, и неразвернутые звукоряды; см. примечание 13). Пара образцов:

Пример 14А. Прокофьев. Симфония № 3 («Огненный ангел»)

Moderato (♩ = 104)

А

pesantissimo e ben tenuto

[Li-be-ra me Do-mi-ne de mor-te ae-ter-na]

Des 6/5

C 6/5

Des 2.1.1.2.1

C 1.2.1.2.1 + Б. тетракорд g-a-h-c

= ПОЛИЛАД, ИЗ ДВУХ ЛШ

Пример 14Б. Прокофьев. «Золушка»

Adagio (♩ = 69)

Б

pp

Ob.

(4/3)

C 2.1.1

= ПОЛИЛАД, ИЗ ДВУХ ЛШ

В примере 14А объединены одновременно играемые темы (в опере это тема Ренаты и молитва Рупрехта «Liberate me Domine de morte aeterna»), обе с ЛШ. Тема Ренаты в Des-dur-moll, квинтовый гексахорд с чередующимися терциями *f-e*, которые, однако, полно-

стью уравнены как ступени миксолада. Тема Рупрехта в *c-moll* содержит в качестве ядра также квинтовый гексахорд 6/5 из двух сросшихся терцовых тетрахордов *c-des-es-e* и *es-e-fis-g* (см. голосоведение), совершенно полностью уравненных как последования диатонических секунд вопреки вынужденному энгармонизму в нотной записи. Гексахорд дополнен верхним мажорным тетрахордом. Таким образом, звукоряд в целом – комбинированный (полигенный): из миксодиатоники и диатоники.

В примере 14Б другой ЛШ – 4/3 с явной типично прокофьевской полидиатонической трактовкой¹⁷.

11.3. Один из ЛШ – 4/3 как 1.2.1 – обнаруживает сходство с некоторыми восточными ладами¹⁸.

Интересно, что, несмотря на подчас точное совпадение звукорядов (благодаря инородной интонационной их структуре), мелодии – восточные и Шостаковича – по выразительности совершенно не сходны друг с другом. Модальность мелодии придает специфическую окрашенность всему целому, где прочие голоса гармонии не связаны с ЛШ. Пример такой модальной окрашенности гармонии – главная тема I части Фортепианного концерта А. Хачатуряна. Мелодия темы (т. 11–18):

Пример 15. А. Хачатурян. Фортепианный концерт

¹⁷ Еще некоторые образцы ЛШ из Прокофьева:

а) 4/3 – «Дуэнья», IV картина, ц. 240, т. 5–7 (на словах Жерома «Скажи, что я ушел»);

б) 6/5 – Шестая соната, лейтмотив (т. 1 и др.; ЛШ сходен с темой Ренаты в примере 14А); Третья симфония, III часть, последние такты; «Дуэнья», ц. 161, т. 4–7 и 9–11 (отклонение в *a-moll*); «Золушка», № 2 «Падешаль», ц. 9, т. 1–4 (ссора из-за шали, *a-moll*);

в) «Мимолетности», № 3, последние такты (мелодия в d^{dot} : $a^1-h^1-c^2-d^2-es^2-f^2-ges^2-as^2-a^2-h^2-c^3-d^3$) – октохорд как комбинация ЛШ 6/5 и дорийского верхнего тетрахорда.

¹⁸ Ср., например, с концовкой некогда популярной песни А. Бабаджаняна «Весна» $ces^2-b^1-as^1-f^1-g^1$. См. ряд мелодий в книге: Кушнарев Х. С. Вопросы истории и теории армянской народной музыки. Л., 1958. С. 115, 249–250, 274–276 (везде с ЛШ 4/3). Мелодия на с. 538 имеет звукоряд $e-f^1-g^1-as^1-h^1-c^2-d^2-es^2$ при финалисе *e* и, таким образом, нота в ноту совпадает с известным примером ЛШ большого объема 8/7 в коде I части Пятой симфонии Шостаковича (*Должанский*, с. 41). Разумеется, в песне Саят-Новы совершенно другое интонационное строение, и на Шостаковича мелодия совершенно не похожа. Близкий пример – на с. 575.



В данном случае отличие от Шостаковича начинается с главного мотива, явно связанного с восточными гемидольными ладами (с увеличенной секундой). Имеет значение и восточная окраска ритма в т. 14–15, специфический «вибрирующий» мордент в т. 18. Ну, и конечно, в теме Хачатуряна полностью отсутствует суперминорность, типичная для Шостаковича¹⁹; здесь подчеркивается сочно звучащий мажор²⁰.

12. Ещё один индивидуальный модус

Таким образом, открытые Должанским «лады Шостаковича» обнаруживают:

- онтологическую причину-основу самого своего существования (возобновление модальности на одну ступень выше принципа кварто-квинто-октавных ладов до Нового времени и еще один закономерный принцип ладоступенного расширения звуко-рядной основы музыки);
- проекцию аккордо-функциональной системы гармонии и Нового времени (структурирование ладового звукоряда гармониями терцовых аккордов, в том числе диссонантных – как в классическом *dur-moll*, – и необходимые в расширенном ладу энгармонические равенства и различия в одних и тех же высотах ладоступеней);

¹⁹ Сам Арам Хачатурян подметил у Шостаковича: «У него светлое получается хуже, чем темное» (*Хачатурян А. Письма*. Ереван, 1983. С. 69).

²⁰ Хачатурян и сочинял концерт, чтобы он был «шикарным и торжественным» (Там же, с. 18). Высоко ценя Шостаковича, он, однако, говорил: «Его приемы совершенно чужды моим идеалам» (Там же, с. 134), «цель моя в музыке следующая – дать армянскую музыку с ее мелодическими и ритмическими богатствами в преломлении европейской композиционной техники» (Там же, с. 156). В отношении Фортепианного концерта Хачатурян писал, что «весь концерт, вернее его темы, пронизаны народными интонациями» (Там же, с. 45).

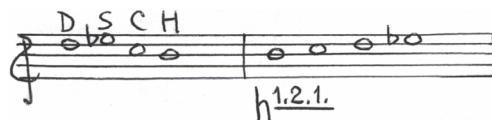
– наличие закономерных параллельных явлений у других композиторов XX века (к ним можно был бы добавить еще и Равеля, Бартока, Стравинского), различия с которыми оттеняют своеобразные черты гармонической системы Шостаковича;

– последовательное применение Шостаковичем описанных и систематизированных ладозвукорядных структур подтверждает правильность их теории как особых «ладов Шостаковича» (вопреки скепсису самого композитора), существенно и сильно отличающихся от аналогичных, по основному признаку (структура ладового звукоряда) даже совпадающих с ЛШ у других композиторов; в частности, *суперминор* как доминирующий принцип вовсе не вытекает из свойств того звукового материала, с которым они связаны, – это свободный выбор Шостаковича.

В результате возможно считать ЛШ одним из тех принципов индивидуализации тонально-гармонических структур, которые распространены (естественно, опять же согласно действию объективной необходимости в современном мышлении) в XX веке²¹. Обобщенно принцип индивидуализации лада («модуса») в отдельном произведении можно назвать: *индивидуальный модус* (аббревиатура ИМ). Применительно к случаю музыки Шостаковича такой ИМ, касающийся довольно широкого круга явлений, можно обозначить используемой здесь простой аббревиатурой ЛШ, имея в виду описанные в литературе и в настоящей статье их музыкальные свойства. ИМ можно усматривать и не в единичном произведении, а во многих. Аналогично обстоит дело в позднем творчестве Скрябина; и там можно говорить о диссонантно-модальном «скрябинском ладе» (ЛС).

Вполне естественно, что ЛШ займут свое место рядом с ЛС как важные вехи развития гармонического мышления в XX веке. Знаком свыше и здесь является совпадение монограммы композитора DSCN с центральным элементом индивидуального модуса ЛШ, если трактовать звукоряд DSCN обобщенно – как терцовый тетрахорд $h^{1.2.1}$ (наподобие коды I части Шестой симфонии; ц. 33, т. 1–5).

Монограмма Шостаковича
и схема лада:



²¹ Специальную работу на эту тему см. в книге: Холопов Ю. Н. Очерки современной гармонии. М., 1974. С. 95–160.