

Некоторые вопросы модификации мажорно-минорной ладогармонической системы в музыке Д.Д. Шостаковича.

Д.Д. Шостакович – композитор XX века. Как перед всеми, кому пришлось творить в это время, перед ним стояла проблема языка, выбора между «старым» и «новым», проблема, решавшаяся в разные периоды творчества и в разных произведениях по-разному. При знакомстве с его сочинениями, даже и не самыми смелыми в отношении средств выразительности, многие современники, исходя из ориентации на нормы академического искусства прошлого или же на массовые жанры, упрекали Шостаковича в сложности, непонятности, кажущейся им надуманности. Прошло время, и, наряду с общественным признанием, появились иные, прямо противоположные, обвинения: в консерватизме, излишней простоте. Именно так выглядит язык Шостаковича глазами (точнее – ушами!) последователей, например, Нововенской школы и, тем более, представителей «авангарда». Сам же он, исключая поиски конца 1920-х годов, видимо, не считал своей задачей нарочитую «новизну» как таковую.

Показательны строки из письма Д.Д. Шостаковича от 22 марта 1950 г. к совсем молодому тогда Э.В. Денисову. Высоко оценив дарование композитора, Шостакович, тем не менее, пишет: «Все Ваши сочинения, которые Вы мне прислали, ещё **недостаточно современны** (здесь и далее выделено мной – Д.К.) и глубоки. <...> ...Ваше композиторское лицо почти не заметно в Ваших сочинениях: отсутствует композиторская индивидуальность (**ради Бога, не ищите её с помощью фальшивых нот**). **Индивидуальность не в этом. Она придёт к Вам... с годами и опытом**» [9, с. 173-175]. Как видим, считая отсутствие «современности» недостатком, он тут же предостерегает Денисова от «фальшивых нот». И хотя речь идёт о поисках индивидуальности, исходя из контекста письма, можно

предположить, что это замечание следует понимать более широко, в том числе и как относящееся к новизне языка. Примечательно также, что очень высоко ценивший композиторскую «выучку» Шостакович (об этом говорится, в частности, и в процитированном письме) пишет об индивидуальности скорее как о бессознательно получаемом результате упорной работы, чем как о чём-то подлежащем рациональному расчёту и требующем сознательного «придумывания».

Характерно и то, что композитор (в отличие, например, от Шёнберга, Хиндемита, Мессиана) никогда не пытался представить свой язык в виде теоретической системы и вообще не любил говорить о своих сочинениях, в том числе и об их технологической стороне. Известно, что обращавшиеся к нему за разъяснениями музыковеды неизменно терпели неудачу. Более того, создатель глубоко индивидуальной системы ладового мышления, Шостакович считал, что всю жизнь пишет в мажоре и в миноре [см. об этом 8, с. 62].

Именно последнему аспекту и посвящена данная статья. Очевидно, что ладовая основа музыки композитора не исчерпывается как «ладами Шостаковича», так и традиционной мажорно-минорной ладогармонической системой. Но роль последней всё же велика, и это относится не только к произведениям прикладных жанров.

Под мажорно-минорной системой подразумевается **гармоническая** система, основанная на логической связи аккордов – трезвучий, септаккордов и их обращений, представляющих три основные ладовые функции: тоническую, субдоминантовую и доминантовую. Таким образом, чтобы говорить о мажорно-минорной системе, необходимо наличие гармонического склада и лада.

Интересно, что даже сплошь трезвучная гармония не даёт такой гарантии. Так в Фуге A-dur, op. 87 (пример 1) на протяжении 99 тактов –

только трезвучия, нет даже ни одной вертикали, соответствующей септаккорду.¹ Однако присутствует ли здесь гармонический склад?

Пример 1.

Allegretto $\text{♩} = 92$

pp *legato sempre*

Первое возникающее соображение – то, что перед нами всё же fuga, то есть произведение заведомо полифоническое, в котором имеются тема и противосложения – мелодические образования, играющие в соответствии с законами этой формы-жанра как минимум весьма значительную роль. Сомнения относительно наличия гармонического склада подтверждает и анализ. Прежде всего, тема, занимающая 4 такта, строится исключительно на звуках трезвучия A-dur, что выключает гармонический фактор из возможных средств динамики развития. То же можно сказать и о противосложениях и материале интермедий. Хотя всё и построено на трезвучной основе без каких-либо неаккордовых звуков, конструктивной основой ткани, без сомнения, являются линии и их совокупность. Тем не менее, определённые элементы гармонического склада ощущаются, и прежде всего, на уровне формы в целом, поскольку слух начинает всё же воспринимать чередование «звуковых пятен», особенно при их более интенсивной смене в ряде

¹ Имеется всё же одно исключение: восьмая сес³ в такте 58, образующая нетерцовое созвучие. Впрочем, принципиально она ничего не меняет.

интермедий а также в тех случаях, когда сопоставление далёких тональностей становится формообразующим приёмом. Но если усмотреть в данном тексте черты гармонического склада, в определённой мере, возможно, то мажорно-минорная система здесь однозначно отсутствует: достаточно обратить внимание на нередкую последовательность D-S, отнюдь не свойственную классической функциональной логике, но вполне приемлемую в тех случаях, когда созвучие является результатом координации одновременно звучащих линий.

Перейдём к рассмотрению тех случаев, когда гармонический склад и лад налицо. Богатым источником примеров использования композитором мажорно-минорной системы в неприкладном жанре является Соната для виолончели и фортепиано, написанная в пору возвращения от крайне «левого» (в контексте творчества Шостаковича) языка к более традиционному. Рассмотрим первый восьмитакт трио II части (пример 2).

Пример 2.

Несмотря на то, что используются только лишь трезвучия, мажорно-минорная система в данном, казалось бы, простейшем случае трактуется не так уж и обычно. Построение чётко делится на четыре двутакта. Внутри каждого из них трезвучия находятся в кварто-квинтовом соотношении. Схема:

I - V	I - V	IV - IV/IV	V - I
-------	-------	------------	-------

Первые два двутакта идентичны не только гармонически, но и мелодически. В каждом из них обращает на себя внимание некоторое противоречие «ожидаемого» и действительного в соотношении мелодии и гармонии. Конечно, все мелодические звуки без труда объясняются как аккордовые или же неаккордовые, но гораздо логичнее (в «первичном» прочтении) была бы гармонизация диаметрально противоположная, то есть не I-V, а V-I, согласно расположению опорных тонов мелодии. Третий двутакт – по сути, отклонение в тональность четвёртой ступени, но в этом отклонении проступают черты сопоставления. Во-первых, на грани тактов 4 и 5 возникает последовательность V-IV, всё же ощутимая, несмотря на синтаксический рубеж. Во-вторых, «шов» между тактами 6-7 тоже достаточно заметен, поскольку модуляция сделана через сложную последовательность – трезвучие C-dur равно VII низкой D-dur. Отклонение в третьей четверти формы в субдоминантовую тональность – явление наипривычнее, но суть такого отклонения у классиков в том, что временная тоника снова «стремится» стать субдоминантой, здесь же, наоборот, вводится побочная субдоминанта, к тому же едва ли не претендующая на тоникальность, в то время как в начале отклонения никакой побочной доминанты не было.

Таким образом, третий двутакт оказывается в значительной степени обособленным, что вызывает ассоциации уже не с классической гармонией, а с явлением, которое В. Бобровский назвал «ладотональными

инкрустациями» [см. 3] – «вкраплениями» внутри основной тональности.² В сущности, то же самое отмечал и Л. Мазель, говоря о том, что «во многих случаях пониженные ступени минорного лада трактуются как настолько самостоятельные и полноправные, что вступают в непосредственные кварто-квинтовые соотношения друг с другом» [4, с. 322]. Как видим, отмеченный принцип характерен не только для низких ступеней и вообще не только для **мелодических** образований (именно их имели в виду В. Бобровский и В. Середа). Шостакович привносит его даже и в мажорно-минорную систему.

Подобные штрихи, обнаруживающие особенности авторского, «собственно шостаковичевского», мышления иногда появляются даже и в сугубо прикладной музыке. Так, например, в припеве «Песни мира» из кинофильма «Встреча на Эльбе» (пример 3) происходит отклонение в тональность доминанты ко второй ступени.

Пример 3.
(Скоро и торжественно)

Мы от-сто-я-ли вес-ну. На-ши си-лы рас-
тут. по-бе-дит вой-ну.

² О «мелодических субсистемах» в музыке Д.Д. Шостаковича писал также В. Середа [6].

Гармоническая схема выглядит так: $D_2 - DD / \Pi - DD_7 / \Pi - D / \Pi - D_2 / \Pi - \Pi_6^{+3} - IV^5_3 (\Pi_7) - D_7 - T$. Казалось бы, ничто здесь не противоречит законам классической гармонии, хотя сам факт отклонения в тональность второй степени родства в массовой песне достаточно необычен. При более внимательном рассмотрении можно заметить, что в «классическом» варианте аккорд DD / Π , вероятно, не был бы столь подчеркнут, а сразу перешёл бы в D / Π , и «главным героем» отклонения был бы аккорд Π ступени, наиболее сильной субдоминанты. Здесь же DD / Π занимает целых два такта, и как «главное событие» воспринимается разрешение этого аккорда в D / Π , что подтверждает выдержанный в течение такта звук фа-диез в мелодии, звучащий необычайно свежо. После этого Π_6 , пожалуй, уже не звучит как кульминация, несмотря на самый высокий мелодический звук, а воспринимается скорее как принадлежность заключительного кадансового оборота. Иными словами, обычная предкадансовая субдоминантовая кульминация оказалась смещённой, и в центре внимания оказалась не сама субдоминанта, а её доминанта. В чём же причина такого явления?

Нетрудно увидеть, что всё отклонение занимает ровно одну фразу, начинающуюся как раз с аккорда DD / Π . Таким образом, «необычный» D -dur отделён с обеих сторон цезурами. Думается, что и в данном случае мы имеем дело именно с микросистемой. Возможна и законна её гармоническая трактовка как взаимодействия аккордов III и VI высоких ступеней (доминанты к параллельному минору и одноименной ему тоники), но хотелось бы обратить внимание и на то, что природа данного отклонения может быть воспринята и как мелодическая. Сказанное подтверждается тем, что фраза начинается как секвентное повторение предыдущей. В итоге, как представляется, мелодическое начало «теснит», пусть не полностью и ненадолго, гармоническую функциональность, а точнее, в известной степени управляет ею.

Часто у Шостаковича мажорно-минорная система даётся фрагментарно, «намёком». Рассмотрим начало I части Симфонии № 9,

которая считается наиболее классичной из симфоний композитора по средствам выразительности, едва ли не стилизованной (пример 4).

Пример 4.

Allegro $\text{♩} = 132$

The musical score consists of three systems of staves. The first system shows the Violin (V-ni) part starting with a piano (*p*) dynamic and a *marc.* (marcato) marking. The second system shows the Flute (Fl. solo) part starting with a piano (*p*) dynamic. The third system shows the Oboe (Ob.) part starting with a piano (*p*) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Первый аккорд – T^5_3 . Следующий – большая секунда на I ступени плюс нисходящий мелодический ход от звука *as* к звуку *d* – может быть объяснён как какой-либо доминантовый аккорд на тоническом басу. Далее на два с половиной такта «инициатива предоставлена» мелодии. Начинается второй четырёхтакт. Тоническое трезвучие сменяется однотерцовым к нему $e\text{-}mol\text{I}'$ и снова до конца четырёхтакта – только мелодия. Далее VI^5_3 , а последующие два такта, в общем, вписываются в привычную систему чуть лучше, поскольку т. 2 ц.1 может быть трактован как полностью доминантовый (*es* – внедряющийся тон), а в следующем такте можно принять созвучие на первой доле как тонику (но без квинты и с секундой). Далее следует явный D_6/II , но тут Шостакович снова отказывается от фактуры

«мелодия – аккомпанемент», на этот раз в пользу полифонии. Дело не только в фактуре (в ней, в конце концов, просматривается всё же последовательность II-D₂-T₆), а в том, что не совпадают грани построений в разных голосах, что свидетельствует уже о возникающем полифоническом складе, так что появляющееся (не на сильном времени!) в т. 5 ц. 1 T₃⁵ уже не столько аккорд как элемент лада, сколько просто способ проакцентировать звук мелодии. Снова дублированное одноголосие, затем неожиданный гармонический оборот в G-dur – и **одноголосное** утверждение основной тональности.

Много ли здесь от мажорно-минорной системы? Нет. Думается, главное – ходы по трезвучию Es-dur в **мелодии**. В аспекте склада и фактуры на первый план очень часто выходит мелодическое начало. Однако аккорды всё же присутствуют, причём трактовка многих из них в рамках основной тональности вполне корректна. Ряд же других может вызывать **ассоциации** с традиционными представителями тех или иных функций. Так трезвучие e-moll в т. 6 можно отождествить с доминантой к субдоминанте (оно действительно является вводнотоновым ко II ступени), а первый аккорд т. 2 ц. 1, вопреки тому, что было сказано о нём выше, воспринять как субдоминантовый, несмотря на звук d в басу. Таким образом, не отрицая модуляционности системы в аспекте склада и фактуры, в аспекте лада здесь можно говорить также и об **ассоциативности** [см. об этом 1; 2], когда аккорды, далёкие от нормативных по строению и вообще по звуковому составу, будучи помещёнными в условия жёсткой ладовой регламентированности мажорно-минорной системы, воспринимаются как носители определённых функций, несмотря даже на своё частичное или полное несоответствие стереотипу.

В «Танце парнишки» из балета «Болт» (пример 5) общий интонационный облик мелодии, напоминающей уличную песенку, настраивает на мажорно-минорную систему. В гармонии на протяжении четырёх тактов господствует тоническое трезвучие, которому почти всё

время соответствует и мелодия. В т.2 ц. 369 она, конечно же, должна быть гармонизована доминантой, но общего впечатления это не разрушает.

Пример 5.
(Allegro)

369

Следующие два такта – субдоминантовой природы, как это и должно быть на данном участке формы. Ожидается постепенное углубление субдоминантовости, ощущение которого, пожалуй, всё же имеется, несмотря на совершенно нестандартное решение: второй аккорд менее альтерирован, нежели первый³, но зато у него «настоящий субдоминантовый бас» – II ступень, в то время как первый из аккордов был построен на V, не производя, впрочем, впечатления доминанты (вероятно, из-за того, что звук *e* совсем уж не похож на септиму доминантсептаккорда и при этом явно сливается в единое целое со звуком *c*). Думается, что ассоциативность проявляется уже здесь. Но ещё ярче она обнаруживает себя далее, когда два предшествующие тонике аккорда, будучи абсолютно одинаковыми, воспринимаются, тем не менее, как последовательность $K^6_4 - D$, причём ни той, ни другой гармонии они по звуковому составу строго не соответствуют.

Итак, музыке Шостаковича, даже весьма традиционной на первый взгляд, свойственны своеобразные модуляционные явления, как в плане лада, так и в плане склада. С другой же стороны, метроритм и форма в сочетании с некоторыми стереотипными элементами мелодии и гармонии порождают ощущение традиционности там, где она на самом деле отсутствует. Взаимодействие этих черт даёт поистине неисчерпаемое разнообразие

³ На самом деле эта нелогичность мнимая: вступают в действие сугубо линейные закономерности, и мелодия движется согласно им, совершая неуклонное нисхождение.

возможностей для конкретного воплощения. Рассмотрим тему главной партии I части Квартета № 3 (пример 6), в которой трансформируется не только ладовая функциональность, но и сам основной элемент лада – аккорд.

Пример 6.
Allegretto ♩ = 112

The image shows a musical score for a quartet. It consists of two systems of music. The first system is in 3/4 time, marked 'Allegretto' with a tempo of ♩ = 112. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and is marked 'p dolce'. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The second system continues the piece, with a first ending bracket over the final two measures of the system.

Начало ориентирует сознание слушателя на фактурный стереотип мелодии с «гитарным» аккомпанементом, но в трезвучии отсутствует терцовый тон. Что это? Неполное трезвучие или самостоятельный квинтовый аккорд? Способен ли он представлять тонику мажорного лада? Присутствует ли здесь мажорно-минорная ладогармоническая система? Ответ может быть дан только путём анализа контекста, причём как в плане строения остальных аккордов (в традиционном окружении квинта скорее может быть воспринята в качестве трезвучия, чем, например, в общеизвестном начале Симфонии № 11, где такое отождествление явно неуместно), так и в плане ладового взаимодействия элементов.

Мелодия, казалось бы, не противоречит тональности F-dur, а в такте 3 появляется и недостающая III ступень. Возникающие в такте 5 звуки *es*, *as*, *des*, конечно же, этой тональности в её классическом понимании чужды, но вместе с тем вертикаль на второй доле такта вполне укладывается в рамки аккорда альтерированной субдоминанты (*f-h-des-g*). В такте 8 – сектаккорд

VI ступени, то есть параллельного минора. Квинтовость аккордики нарушается, таким образом, уже здесь, а в такте 24 (пример 7 а) терцовое трезвучие полностью восстановлено в своих правах. В дальнейшем полным тоническим трезвучием будет сопровождаться и начальный оборот (тт. 33-34, пример 7 б).

Пример 7 а.

Пример 7 б.

Example 7a is a piano score in G major, 3/4 time. It consists of two staves. The first staff has a treble clef and the second a bass clef. The music starts with a piano introduction marked 'poco rit.' and 'a tempo'. The first staff has a melody with eighth and sixteenth notes, and the second staff has a bass line with quarter notes. Dynamics include 'p' (piano), 'mf dim.' (mezzo-forte decrescendo), and 'solo'. There are markings 'V' above the first staff in measures 2, 3, and 4. Example 7b is a piano score in G major, 3/4 time, also in two staves. It starts with a piano introduction marked 'dim.' (diminuendo). The first staff has a melody with quarter notes and the second staff has a bass line with quarter notes. Dynamics include 'p' (piano). There are markings 'V' above the first staff in measures 2 and 3.

Следует заметить, что фонизм квинтового аккорда здесь не акцентируется, а, скорее, вуалируется: квинты помещаются на слабых долях, в виде восьмых в достаточно подвижном темпе, способствует приглушению характерности их звучания и тембр струнных, играющих *staccato*. Исходя из всего этого, можно сделать вывод о приближении данного аккорда к неполному тоническому трезвучию.

Но с другой стороны, атрибутов привычной для нас гармонической системы здесь не так и много. При внимательном взгляде на начало мелодии можно увидеть, что её тональность скорее *d* с минорным наклоном, так что с самого начала налицо скрытая политональность, а точнее, полиопорность [термин Е. Трёмбовельского, см. 7]. Если аккорд в т. 5 может быть объяснён в F-dur (и то если пренебречь первым, а может быть, и вторым

звучком мелодии), то это труднее будет сделать, скажем, с аккордом в т. 7. Можно, конечно, трактовать последний как своеобразную доминанту к VI ступени, но «натяжек», пожалуй, слишком много: «увеличенное трезвучие III ступени» взято без терцового тона, а мелодия и вовсе никак с этим аккордом не координируется. Последний факт говорит о расслоении музыкальной ткани, то есть об увеличении роли мелодического начала, в свете чего, думается, и следует рассматривать данный аккорд: фактурная «запрограммированность» сочетается с мелодической звуковысотной сущностью – перед нами «связующее звено» между трезвучием F-dur и сектаккордом d-moll. Половинная каденция в тт. 9-10 осуществлена вообще не гармоническими, а полифоническими средствами. Таким образом, отождествление реально представленной ладовой системы с тональностью F-dur в её традиционном понимании оказывается весьма условным. Снова ассоциативность, не последнюю роль в появлении которой играет фактура, настраивающая восприятие на бытовой танцевальный жанр и «подсказывающая» ассоциации с обычной для него гармонией.

Кажется уместным предположить, что в данном случае осуществляется нечто вроде игры с привычными средствами: гомофонное изложение, опора на жанровый прообраз (полька), достаточно обильное использование трезвучий соседствуют с явно мелодическими принципами организации материала, большой ролью линейности в процессе аккордообразования, мелодическим ладом результативного типа.

Другим примером подобной неоднозначности является тема побочной партии I части Симфонии № 5, где в течение первого периода фактура типа «мелодия – аккомпанемент» остаётся неизменной (пример 8). Л. Мазель отмечает, что «в мелодии господствуют аккордовые звуки. Каждый тон мелодии воспринимается благодаря такой полной гармонической поддержке более интенсивно. <...> Краски преобладают ясные, но приглушённые, минорные, впрочем, с просветляющим дорийским оттенком и с элементом квартовых пентатонных гармоний (ц. 10)» [5, с. 740-741].

Действительно, гомофонно-гармоническая фактура и преобладание в мелодии аккордовых звуков наводят на мысль о гармоническом складе и ладе. Но проанализируем гармонию, выясним, какова её природа.

Пример 8.

♩ = 84

9

V-ni I

p espr.

p Arpe. Archi

10

The image shows a musical score for piano and flute. The top system covers measures 12-15, and the bottom system covers measures 16-19. The piano part consists of two staves: a right-hand staff with dense chordal textures and a left-hand staff with a more rhythmic bass line. The flute part is shown in a single staff with a melodic line. The key signature changes from one flat to two flats between measures 12 and 13. The tempo/mood marking 'morendo' appears in measure 14. The score includes various musical notations such as accidentals, dynamics, and articulation marks.

Первый аккорд – t^5_3 тональности *es-moll* – сменяется Π_2 с высокой VI ступенью, за которым следует VII_7 с той же особенностью. Через полтакта появится трезвучие *g-moll*, причём мелодия не оставляет сомнений в том, что оно тоническое. Предшествующий же ему аккорд, конечно, может быть объяснён как D_7 тональности *g-moll* с секстой и расщеплённой (в одном голосе повышенной, в другом – пониженной) септимой, но достаточно взглянуть на голосоведение, чтобы осознать его мелодическое происхождение (в то время как сугубо гармоническое объяснение представляется весьма умозрительным). Итак, модуляция в отдалённую тональность осуществлена мелодико-гармоническими средствами через созвучие, которое в мажорно-минорной системе аккордом, безусловно, не является.

Дальнейшее оказывается ещё более интересным. Следующий аккорд уж и вовсе нетерцового строения, причём проходящим или вспомогательным тоже не является. Л. Мазель верно отмечает его пентатонную природу и делает очень важное замечание о том, что «гармония обобщает здесь – в

основных чертах – также и **предшествующее** развитие мелодии» [там же, с. 742]. Мелодия же в это время движется по трём верхним звукам аккорда. Но сочетание такого движения с отмеченным обобщением звукового состава мелодии в составе аккорда (кроме звука *as* – его в мелодии не было) наводит на мысль о явлении, называемом тематической гармонией. Л. Мазель пишет о перенесении в этот момент центра тяжести с мелодии на гармонию [там же], что, пожалуй, верно, но ведь гармония эта порождена мелодией. Так или иначе, мажорно-минорная система нарушена, и, более того, становится непонятным, что же первично: гармония или мелодия. В тт. 4-5 ц. 10 в мелодии в течение полутора тактов ничего не происходит – выдерживается звук *c* – зато гармония интенсивно меняется. И это не просто традиционная перегармонизация: гармония словно «забыла» про мелодический голос и развивается сама, причём движимая сугубо мелодическими импульсами.

Во второй половине т. 5 ц. 10 голоса сливаются в едином аккорде – D_6 *h-moll* – но, заметим, авторская орфография (*cis* в мелодии и сектаккорд *Ges-dur* в аккомпанементе) как бы призвана пояснить, что пришли эти два пласта ткани в один и тот же пункт разными путями. Наконец, достигнуто трезвучие *h-moll*. Построение завершено, но аккомпанемент «преподносит сюрприз»: на фоне тянущегося звука *h* он модулирует в *E-dur*. Снова мелодия и гармония разошлись, даже несмотря на консонирование, ведь модуляции в *E-dur* в мелодии не было.

Итак, начавшись в мажорно-минорной системе, этот выдержанный в единой гомофонной фактуре период из двух предложений продемонстрировал тематическую гармонию, мелодические модуляции, расслоение музыкальной ткани (а это уже полифонический склад!) и, наконец, закончился, несмотря на полную консонантность и внешнюю простоту, фактически политоникально. Традиционных гармонических оборотов было всего два: начальный и при модуляции в *h-moll*. Устойчивые звуки мелодии поддерживались трезвучиями, но это была только

«констатация» того, что совершилось мелодическим путём. Таким образом, и здесь мажорно-минорная система – лишь «намёк».

Подводя итог сказанному, напомним тезис о своеобразной «игре» с традиционными средствами. Игре этой присущи и черты борьбы, в которой перевешивает то гармония, то мелодия, то «старое», то «новое». Определить «победителя» трудно, да в этом и нет необходимости. Важнее то, что **внешне обычное оказывается на поверку гораздо сложнее и неоднозначнее**, возводя тем самым своего рода «мост» между «старым» и «новым», что чрезвычайно характерно для языка композитора. Не порывая с традиционным ладогармоническим языком окончательно, но и не следуя его принципам догматически, Шостакович создаёт собственную систему интонационного поведения, которую можно было бы определить как свободу при ясно осознанном чувстве первоосновы.

Литература.

1. Александрова Е.А. Роль ассоциативности в организации сложноладовых структур современной музыки (на материале фортепианных произведений Б. Бартока) // Проблемы лада и гармонии: Сб. трудов / ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1982. Вып. 55.
2. Бершадская Т.С. Ассоциативность как один из факторов ладогармонической организации музыки Сергея Прокофьева // Бершадская Т.С. Статьи разных лет. – СПб.: Союз художников, 2004.
3. Бобровский В.П. О некоторых чертах стиля Шостаковича 60-х годов. Статья 1 // Музыка и современность. – М., 1974. Вып. 8.
4. Мазель Л.А. Заметки о музыкальном языке Шостаковича // Дмитрий Шостакович. – М.: Советский композитор, 1967.
5. Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. – М.: Музыка, 1967.

6. Серeda В.П. О ладовой структуре музыки Шостаковича // Вопросы теории музыки. – М., 1968.
7. Трeмбовельский Е.А. Стилe Мусоргского: лад, гармония, склад. – М.: Композитор, 1999.
8. Холопов Ю.Н. Лады Шостаковича: структура и систематика // Шостаковичу посвящается: 1906 – 1996. Сборник статей к 90-летию со дня рождения композитора / Сост. Е.Б. Долинская. – М.: Композитор, 1997.
9. Холопов Ю.Н., Ценова В.С. Эдисон Денисов. – М.: Композитор, 1993.