

Бершадская, Татьяна Сергеевна

ORCID: 0000-0003-1838-2070

SPIN-код: 8334-9358

e-mail: itf@conservatory.ru

Доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.
190068 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2А

Tatyana S. Bershadskaya

ORCID: 0000-0003-1838-2070

SPIN-code: 8334-9358

e-mail: itf@conservatory.ru

Doctor of Art History, Professor at the Theory of Music Department at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory.
2A Glinki str., St. Petersburg 190068, Russia

Новый термин теории многоголосия

В статье предлагается ввести в научный обиход новый термин — политон. Термин призван обозначить неаккордовое созвучие, которое не образует единую логическую сущность и функционирует в полифонической многоголосной ткани. Логическая разобщенность тонов отражена в самом термине. Использование термина политон намерено создает ассоциации с такими понятиями, как политональность или полиаккорд.

Ключевые слова: *музыкальная ткань, созвучие, аккорд, политон, теория, многоголосие, склад, лад.*

УДК 781
ББК 85.313

The New Term of the Theory of Polyphony

The article proposes to introduce a new term — Polyton into scientific use. The term is intended to denote a non-chordal consonance that does not form a single logical entity and functions in polyphonic tissue. The logical disunity of tones is reflected in the term itself. The use of the term Polyton intentionally creates associations with such concepts as polytonality or polyaccord.

Keywords: *musical fabric, consonance, chord, Polyton, theory, polyphony, warehouse, harmony.*

DOI: 10.26156/OM.2019.40.2.001

Татьяна Бершадская

Новый термин теории многоголосия

Я хочу предложить музыковедению новый термин для обозначения структуры, существующей в музыке едва ли не столько лет, сколько существует сама музыка (во всяком случае, столько, сколько существует многоголосие), но так и не получившей ясного, емкого, однословного определения. Эту структуру характеризуют многословным описанием, в то время как структуры по статусу ей равные, но альтернативные по смыслу — *тон* и *аккорд* — давно получили исчерпывающие однословные наименования. Речь идет о созвучии, образуемом в полифоническом многоголосии как результат одновременно звучащих тонов, каждый из которых принадлежит мелодии своего голоса и потому с другими тонами этого же созвучия может не совпадать по логическому значению.

Рассмотрим, например, 4-й и 5-й такты фуги до мажор из первого тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха (ил. 1).



Ил. 1. И. С. Бах. Хорошо темперированный клавир. Т. 1.

Фуга до мажор. BWV 846 (т. 4–5)

Fig. 1. J. S. Bach. Das Wohltemperierte Klavier. Teil 1. Fuga C-dur.

BWV 846 (t. 4–5)

Образующиеся по вертикали созвучия трудно представить себе как ряд аккордов. Даже возникающий несколько раз

комплекс тонов в разных комбинациях *соль-фа-си* — привычный состав доминантсептаккорда до мажора — не сливается в целое, поскольку образующие его три голоса тонально не совпадают: крайние голоса мелодически обрисовывают *соль* мажор, а средний, упорно повторяющий тон *фа-бикар*, настойчиво пытается вернуть звучание к до мажору. Таким образом, комплекс *си-фа-соль* не образует единства и не может называться аккордом, представляя собой уже не только политоновое, но даже политональное образование. В отличие от аккорда, такие образования я предлагаю обозначать словом **ПОЛИТОН**, самим включением корня *поли* указывающим на множественность, внутреннее *неединство* подобного комплекса. По звучанию, да и по смыслу, он протягивает нити к терминам *политональность*, *полиладовость*, *полиаккорд* и т. п.¹

Настоятельная необходимость в таком термине появилась в теории музыки вместе с возникновением учения о музыкальной *ткани* как об особой, значимой категории музыки. Как ни странно, само понятие музыкальной ткани определилось и было сформулировано только в сороковые годы прошлого века в работах Ю. Н. Тюлина [Тюлин 1966]. Ранее рассматривались отдельные элементы ткани, отдельные приемы ее строения; в XVIII веке даже существовали учебники, предлагавшие различные формы конфигурации аккорда в помощь исполнителям цифрованного баса. Но самого понятия *ткани* как целого не было. И, повторю, Тюлин первым заговорил о строении музыки как о сложнейшей многоаспектной и многоуровневой системе, выделив категорию *ткани* в качестве особого аспекта изучения. Он же первым предложил разделять понятия *склад* и *фактура* [Тюлин, Привано 1965], до сих пор нередко употребляемые на синонимичной основе². Тюлин предлагает рассматривать *склад* как обобщение некоторых видов фактуры, то есть не выводит это понятие за рамки материального. Он предлагает выделить четыре основных вида фактуры, которые и называет складами: *монодическая* (всякое одногласие), *аккордовая* (моноритмическое движение голосов), *гомофонная* (то же с выделением главного мелодического голоса) и *полифоническая* (сочетание разных мелодий). Таким образом, в разряд монодии попадает и григорианский хорал, и финал сонаты си-бемоль минор Ф. Шопена; в разряд аккордов — и мотет Орlando Лассо, и вторая часть «Аппассионаты» Л. Бетховена. Интонационное содержание материала в этих случаях как будто выпадало из внимания Тюлина. Он не обратил внимания на то, что тоны григорианского хорала словно бы отталкивались друг от друга,

¹ Подробное см.: [Бершадская, Титова 2013]; [Бершадская 1985].

² См., например, очерк В. Н. Холоповой «Фактура» [Холопова 1976].

и это подчеркивалось исполнением на каждый из них своего слога текста; тоны сонаты Шопена, наоборот, тяготеют к слиянию в один мотив, благодаря повторяемости его рисунка, секвентно смещаемого на равные отрезки пространства и времени. Назвать монодией такой строй вряд ли возможно.

Впервые я позволяю себе высказывать критические замечания в адрес положений моего гениального учителя. И тут же нахожу этому объяснение: всему виной — время, точнее Времена, которые, как известно, не выбирают. Время Тюлина — это время всепоглощающего гармониецентризма. В XVIII, XIX и начале XX века гармония поглотила и поработила умы европейских теоретиков музыки, заставляя везде искать прежде всего аккорды и видеть все только через аккорды. Поразительно, но даже исследователи многоголосия русской народной песни, вплоть до великого А. Д. Кастальского с его «воздушной септимой» доминантсептаккорда, искали в народных хорах только аккорды. Замечу, что одновременно с Л. В. Кулаковским я стала пионером в рассмотрении русского народного многоголосия как полифонической связи мелодических вариантов³.

А. Н. Должанский, открывший «звукоряды Шостаковича», не понял сугубо монодийной природы шостаковичских ладов и тут же «упаковал» открытые им звукоряды в трезвучия соответственных ступеней, сведя их своеобычность едва ли не к банальной альтерации.

Ситуация проясняется вместе с появлением концепции Х. С. Кушнарёва. В своем монументальном труде «Вопросы истории и теории армянской монодической музыки» [Кушнарёв 1958] он раскрыл перед европейскими теоретиками музыки совершенно новый мир, существующий вне гармонии, — мир монодии как особой формы мышления. Он показал, что в монодии действуют совершенно другие силы и структуры, подтвердил действительность и значимость *тона* как такового, *монотона*, не нагруженного привязкой к какому-либо аккорду. Иными словами, раскрыл монодию не как фактурный, но как интонационный принцип. Кушнарёв подтолкнул теоретическую мысль к признанию права на существование самых различных интонационных систем, разных функционально и тканево организованных текстов, допускающих всевозможные перекресты и пересечения. В итоге общая картина музыкальной ткани приобрела новый вид.

³ См. об этом подробнее: статья «Некоторые особенности русского народного многоголосия» [Бершадская 1959]; монография «Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной (крестьянской) песни» [Бершадская 1961] (защищена в 1954 году как кандидатская диссертация); брошюра Л. В. Кулаковского «О русском народном многоголосии» [Кулаковский 1951].

Не знаменательно ли, что прояснение ситуации пришло в европейское музыкознание с Востока, из Армении, из Азии? Христофор Степанович был армянином и все свои открытия делал на основе анализа армянской, прежде всего *народной* армянской музыки. При этом он нередко говорил, что, создавая свой труд, выполнял долг перед своим народом, то есть связь с национальными истоками особо подчеркивал. А когда книга вышла, Х. С. Кушнарёв с горделивым достоинством повторил еще раз: «Я выполнил свой долг перед своим народом!» Иногда я задаюсь вопросом: столь настойчивым подчеркиванием выполненного перед Отечеством долга не оправдывал ли (!) Христофор Степанович то обстоятельство, что свою официальную профессиональную деятельность он посвятил сугубо западноевропейской полифонии и прежде всего полифонии строгого стиля? В преподавании строгого стиля он даже создал свою особую методику, принципиально отличную от веками складывавшейся, установившейся методики «разрядов» И. Фукса («Gradus ad Parnassum», 1725).

В результате соединения, слияния учений европейски ориентированного «гармониецентриста» Тюлина и во многом обращенного в сторону азиатской музыки «монодиста» Кушнарёва сложилась совершенно особенная *ленинградская* концепция музыкальной системы с четким разделением аспектов и уровней, материально-конкретного и абстрактно-логического. В основание и того, и другого положено понятие единицы системы, структурообразующей для ткани и функционально-информативной для лада.

В аспекте *ткани* это:

- 1) единица – *тон* — склад *монодический*;
- 2) единица, комплекс как целое – *аккорд*, — склад *гармонический*;
- 3) единица, комплекс как результат сочетания тонов, каждый из которых принадлежит своему голосу, *политон* — склад *полифонический*.

Аналогично этому в аспекте *лада*:

- 1) единица – *тон* — лад *монодический*;
- 2) единица, комплекс как целое – *аккорд* — лад *гармонический*;
- 3) *сочетание* функционально действенного *тона* и функционально нейтрального *аккорда* — лад *полифонический*⁴.

Эта предельно ясная конструкция приложима к *любой* музыке — одноголосной и многоголосной, европейской и азиатской, народной и профес-

⁴ См. подробнее работы автора статьи, начиная с 1969 года.

сиональной и т. д., и т. п. Не символично ли, что данная концепция сложилась в представлениях теоретиков России, страны, славящейся своим европейско-азиатским менталитетом? Изложенная здесь концепция настойчиво пропагандируется мною уже полвека, начиная с 1970 года, но, достаточно твердо укоренившись у теоретиков ленинградской школы, она с трудом распространяется дальше, наталкиваясь на расхожую и мало объясняющую западноевропейскую теорию модальности. В моей системе не было только термина *политон*. Его я и предлагаю музыковедению.

Литература

- Бершадская 1959 — *Бершадская Т. С.* Некоторые особенности русского народного многоголосия // *Очерки по теоретическому музыкознанию*. Л.: Музыка, 1959. С. 48–87.
- Бершадская 1961 — *Бершадская Т. С.* Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной (крестьянской) песни. Л.: Музыка, 1961. 158 с.
- Бершадская 1985 — *Бершадская Т. С.* Лекции по гармонии. Л.: Музыка, 1985. 238 с.
- Бершадская 1997 — *Бершадская Т. С.* Гармония как элемент музыкальной системы. СПб.: Ut, 1997. 191 с.
- Бершадская 2011 — *Бершадская Т. С.* В ладах с гармонией, в гармонии с ладами: очерки. СПб.: СПбГК, 2011. 94 с.
- Бершадская 2015 — *Бершадская Т. С.* Гармония в звуковысотной системе как материальная категория // *Opera musicologica*. 2015. № 2 (24). С. 38–45.
- Бершадская 2016 — *Бершадская Т. С.* От теории к практике: на перекрестке систем // *Opera musicologica*. 2016. № 1 (27). С. 62–74.
- Бершадская, Титова 2013 — *Бершадская Т. С., Титова Е. В.* Звуковысотная система музыки: словарь ключевых терминов. Изд. 2-е. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2013. 98 с.
- Кулаковский 1951 — *Кулаковский Л. В.* О русском народном многоголосии. М.; Л.: Музгиз, 1951. 116 с.
- Кушнарёв 1958 — *Кушнарёв Х. С.* Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1958. 628 с.
- Тюлин 1966 — *Тюлин Ю. Н.* Учение о гармонии. Изд. 3-е. М.: Музыка, 1966. 224 с.
- Тюлин, Привано 1965 — *Тюлин Ю. Н., Привано Н. Г.* Теоретические основы гармонии. М.: Музыка, 1965. 276 с.
- Холопова 1976 — *Холопова В. Н.* Фактура. М.: Музыка, 1976. 87 с.

References

- Bershadskaia T. S. (1959) Nekotorye osobennosti russkogo narodnogo mnogogolosiya [Some features of Russian folk polyphony] In: *Ocherki po teoreticheskomu muzykoznaniiu* [Essays on theoretical musicology]. Leningrad: Muzyka. P. 48–87. In Russian.

- Bershadskaya T. S. (1961) Osnovnye kompozitsionnye zakonomernosti mnogogolosiya russkoi narodnoi (krest'janskoi) pesni [The main compositional patterns of polyphony of Russian folk (peasant) songs]. Leningrad: Muzyka. 158 p. In Russian.
- Bershadskaya T. S. (1985) Lektsii po garmonii [Lectures on harmony]. Leningrad: Muzyka. 238 p. In Russian.
- Bershadskaya T. S. (1997) Garmoniya kak element muzykal'noi sistemy [Harmony as an element of the music system]. St. Petersburg: Ut. 191 p. In Russian.
- Bershadskaya T. S. (2011) V ladakh s garmoniei, v garmonii s ladami: ocherki [Getting along with the harmony, being in harmony with the modes]. St. Petersburg: St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. 94 p. In Russian.
- Bershadskaya T. S. (2015) Garmoniya v zvukovysotnoi sisteme kak material'naya kategoriya [Harmony in the pitch system as a material category] // Opera musicologica. 2015. № 2 (24). P. 38–45. In Russian.
- Bershadskaya T. S. (2016) Ot teorii k praktike: na perekrestke sistem [From theory to practice: at the intersection of systems] In: Opera musicologica. 2016. № 1 (27). P. 62–74. In Russian.
- Bershadskaya T. S., Titova E. V. (2013) Zvukovysotnaya sistema muzyki: slovar' klyuchevykh terminov. [Pitch system of music: dictionary of key terms]. Izd. 2-e. St. Petersburg: Kompozitor • St. Petersburg. 98 p. In Russian.
- Kulakovskiy L. V. (1951) O russkom narodnom mnogogolosiye [About Russian folk polyphony]. Moscow; Leningrad: Muzgiz, 1951. 116 p. In Russian.
- Kushnarev Kh. S. (1958) Voprosy istorii i teorii armyanskoj monodicheskoi muzyki [Issues of history and theory of Armenian monodic music]. Leningrad: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1958. 628 p. In Russian.
- Tyulin Yu. N. (1966) Uchenie o garmonii [The doctrine of harmony]. Izd. 3-e. Moscow: Muzyka, 1966. 224 p. In Russian.
- Tyulin Yu. N., Privano N. G. (1965) Teoreticheskie osnovy garmonii [Theoretical foundations of harmony]. Moscow: Muzyka, 1965. 276 p. In Russian.
- Kholopova V. N. (1976) Faktura [Texture]. Moscow: Muzyka, 1976. 87 p.