



ПЛАНЕТА  
МУЗЫКИ



MUSIC  
PLANET

ЛАНЬ

• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •  
• МОСКВА •  
• КРАСНОДАР •



Т. С. БЕРШАДСКАЯ

# ОСНОВНЫЕ КОМПОЗИЦИОННЫЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ МНОГОГОЛОСИЯ РУССКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

Под редакцией Х. С. Кушнарева

*Издание второе, стереотипное*



ПЛАНЕТА  
МУЗЫКИ



ЛАНЬ

• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •  
• МОСКВА •  
• КРАСНОДАР •

- Б 48 Бершадская Т. С.** Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной песни : учебное пособие / Т. С. Бершадская ; под редакцией Х. С. Кушнарера. — 2-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2021. — 164 с. — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-8114-8007-4 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-4495-1446-2 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

ISMN 979-0-66005-871-8 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Татьяна Сергеевна Бершадская — выдающийся советский и российский музыковед, профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств России, обладатель ордена Дружбы за многолетнюю плодотворную деятельность в области культуры и искусства, автор ряда монографий и научных статей. Данное учебное пособие (первое издание вышло в 1961 г.) посвящено проблемам музыкальной формы, многоголосия, лада, интонационным особенностям и складам русской народной песни.

Пособие рекомендовано музыковедам, студентам и преподавателям высших и средних учебных заведений.

УДК 784  
ББК 85.314

- Б 48 Bershadskaia T. S.** The main compositional patterns of polyphony of Russian folk songs : textbook / T. S. Bershadskaia ; edited by C. S. Kushnarev. — 2<sup>nd</sup> edition, ster. — Saint-Petersburg : Lan : THE PLANET OF MUSIC, 2021. — 164 pages. — Text : direct.

Tatyana Sergeevna Bershadskaia is an outstanding Soviet and Russian musicologist, professor at the N. A. Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory, Doctor of Arts, Honored Artist of Russia, holder of the Order of Friendship for many years of fruitful work in the field of culture and art, author of a number of monographs and scientific articles. This textbook (the first edition was published in 1961) is devoted to the problems of musical form, polyphony, harmony, intonation peculiarities and ways of Russian folk song.

The manual is recommended for musicologists, students and teachers of higher and secondary educational institutions.

Обложка  
А. Ю. ЛАПШИН

- © Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2021  
© Т. С. Бершадская, 2021  
© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,  
художественное оформление, 2021

*Светлой памяти незабвенного учителя,  
Христофора Степановича Кушнарёва*



## РАЗГОВОР С ЧИТАТЕЛЕМ

Дорогие читатели, прежде чем вы начнете знакомиться с опубликованными в этом собрании текстами, я хочу сказать несколько слов о себе и о том времени, в котором жила и в котором писались эти тексты. А время было непростое, со множеством перемен, переворотов и переломов...

Дело в том, что я живу непозволительно долго. Сегодня 4 апреля 2021 г., и если я протяну еще три месяца, то 4 июля мне исполнится ровно сто лет. Подумать только! Сто лет — целый век, *столетие!* А столетие, или век, — это единица измерения эпохального масштаба.

Мы говорим: XIV век — эпоха Возрождения, XIX век — эпоха Романтизма. Так вот, мой век — эпоха войн, катастроф, экономических и социальных кризисов, но и век открытий во всех областях науки. Познали атом, полетели в космос, изобрели шариковую ручку, кредитную карту, персональный компьютер, сотовый телефон, искусственное сердце и искусственный интеллект... В это бурное время и писались мои работы.

Перемены и даже «революции» коснулись и моих взглядов — виной тому моя биография. Начинала я учиться у великого музыканта-мыслителя Юрия Николаевича Тюлина. Это был поистине гениальный «гармонист», он словно замыкал век главенства гармонии в теоретических учениях о музыке.

Долгое время европейская теория музыки опиралась исключительно на гармонию, то есть во главу угла любого музыкального текста ставила проблему сочетания тонов в одновременности; проблему же монодии представляла как нечто совершенно особое, относящееся либо к древности (до гармонической музыки), либо к фольклору. Монодия считалась особой областью, как бы экзотикой, поэтому монодические

системы и относящиеся к ним идеи восточных теоретиков в академических учебных заведениях специально не изучались. Считалось, что законы таких систем поглощаются законами мелодики, хотя «монодия» и «мелодия» — понятия отнюдь не тождественные. Лады диатонической музыки (фригийский, дорийский и т. д.) рассматривались как разновидности октавных звукорядов мажорно-минорного лада, что совершенно искажало их сущность.

Перелому во взглядах способствовало появление в 1958 г. книги Христофора Степановича Кушнарера «Вопросы истории и теории армянской монодической музыки». Х. С. Кушнарер впервые заговорил о законах строения монодии как совершенно специфических и равнозначимых законам гармонии; рассмотрел лады монодии как функциональные структуры; приравнял по значению опорный тон монодии тонике мажорно-минорной системы, а аналогии (но не тождество) субдоминанте и доминанте увидел в побочных опорных тонах. При этом, что самое главное, он, говоря о монодии, рассматривал тон как функционально самозначащий, вне привязки к какому-либо аккорду, вне обязательной поддержки его вертикалью, без слышания за ним созвучий. Тем самым был дан толчок к рассмотрению монодии и гармонии как равноправных и в то же время взаимодополняющих форм музыкального высказывания (гармония — одновременность, вертикаль — аккорд, монодия — последовательность, горизонталь — мелодия).

Сам Х. С. Кушнарер об этом не написал. Но я, попавшая в число его учеников совершенно случайно и впоследствии возблагодарившая за это судьбу, постаралась, подхватив его идеи, посмотреть на *всю музыку* как на нечто единое, выступающее в разных формах. Я предложила в своих лекциях по гармонии, а до этого в статье «Некоторые особенности русского народного многоголосия», рассматривать музыкальную ткань как складывающуюся из разных конструктивных единиц: а) единичного тона; б) аккорда как комплекса тонов функционально определенного целого; в) комплекса тонов функционально подчиненных одному из них. Отсюда вытекают три возможных типа организации музыкального текста (я назвала их *складами*). Если единицей является тон, то склад *монодический*, если функционально значимый аккорд, то склад *гармонический*, если комплекс, ведомый тоном, то склад *монодийно-гармонический*. С этих позиций я трактовала все, что подвергала анализу, и на них основывала последующие работы. Так я и рассматриваю до сих пор всю музыку. И утверждаю, что этот подход универсален.



Склады могут выступать поодиночке. Например: монодия — древняя музыка, церковная музыка, фольклор многих стран; гармония — хорошо известная классическая музыка Европы; монодийно-гармонический склад — очень многое в современной музыке (скажем, «тема нашествия» в Седьмой симфонии Шостаковича). Но склады могут и сочетаться в разных отношениях друг с другом. В одних случаях они предстают в содружестве, как «добрые товарищи», например, когда образуется полифония (это можно увидеть в фугах Баха и в подголосочности у Чайковского, в коде Четвертой симфонии Шнитке и кое-где даже у Шопена). Но они могут и враждовать, как бы споря друг с другом, создавая неразрешающиеся диссонансы: голоса звучат в ритмическом и мелодическом противоречии, «наступая друг другу на пятки», и тогда образуется *полимонодия* или различные другие *полисклады*.

Вот такой представляется мне концепция музыкального склада, приложимая к любому из музыкальных высказываний любой эпохи и любого жанра. Это тем более существенно, что перемены, о которых я говорила выше, отразились и на музыке: появилась масса новых форм и жанров, в том числе такие, которые мне и назвать-то музыкой затруднительно. В академическом русле, например, возникла так называемая музыка шумов (см. о ней мою статью «Музыка шумов — музыка ли?»), в популярной сфере возник рэп. Столь разные, казалось бы, формы выражения роднит между собой пренебрежение к высоте звука, а между тем это одно из важнейших его свойств. Впрочем, следует сказать, что в рэпе высота существует, только очень приблизительная и выступающая пунктирно, в чем-то соприкасаясь с изобретенным Шёнбергом *Sprechstimme*. Анализ явлений такого типа я на себя взять не могу — препоручу это своим ученикам. А среди них немало очень талантливых. Некоторых назову. Это Елена Титова, ныне заведующая кафедрой теории музыки Санкт-Петербургской консерватории. В своей диссертации 1986 г., работая, казалось бы, со вдоль и поперек изученным материалом, она открыла и описала черты фактуры, репрезентирующей только и именно произведения Моцарта. Это Даниил Шутко — в содружестве с французскими композиторами-спектралистами (Тристан Мюрай, Микаэль Левинас) он предложил методику анализа спектральной музыки и описал ее в диссертации 1991 г. Это Андрей Денисов — из целого ряда его работ я выделяю особо, на мой взгляд, значимую книгу «Музыкальный язык: структура и функции» (2003), в которой впервые музыкальный язык и речь рассматриваются как не метафорические, а подлинно лингвистические категории. Это Наталья Красикова (Матвеева), предложившая в диссертации

2018 г. разделять музыкальные структуры на стихоподобные, равномотивные, «квадратные» (например, менуэт из сонаты № 20 Бетховена) и прозоподобные, неравномотивные (например, начало «Бориса Годунова» Мусоргского). Это Дарья Барташова, написавшая дипломную работу «О полифонии и гармонии в творчестве Ж. Ф. Рамо» (2019). Им, здесь мною перечисленным, и другим столь же талантливым принадлежит будущее музыковедения.

В заключение скажу, что работы, опубликованные в предлагаемом собрании, писались в разное время. Первый в этом издании текст — моя кандидатская диссертация. Она была опубликована в 1961 г., но писалась за десять лет до того, даже более — с 1948 по 1951 г. В ту пору я и не думала о концепции складов и была еще на пути от «гармониста» Тюлина к «полифонисту» Кушнареву, поэтому в диссертации и слова нет о монодии. Везде, где я хотела подчеркнуть отличие от аккордового мышления, я писала «мелодия», и даже лады русской народной песни у меня обозначены как мелодические, а не монодические. Термин «монодический» вошел в мой научный обиход лишь с формированием изложенной выше концепции. И соответствующую поправку предстоит вносить в текст сегодняшнему читателю, потому что переделывать работу задним числом я не считаю возможным. Правда, с удовлетворением могу сказать: мысленно возвращаясь к написанному когда-то, я пришла к убеждению, что разночтения здесь чисто терминологические, а в принципе мои взгляды с 1959 г. остались всё теми же и в этом плане противоречий с более поздней концепцией не обнаруживается. Если кто-то их всё же найдет, буду признательна за сообщение. Затем желаю тому, кто возьмет эту книгу в руки, заинтересованного и благожелательно-критического прочтения.

*С уважением ко всякому доброжелательному слову.*

*Автор*

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Народное искусство — одна из важнейших сторон национального искусства в целом. В отточенных, отшлифованных коллективном высокохудожественных формах народное искусство, в частности русское, отражает всю многовековую историю, все самые сокровенные мысли, чувства и чаяния своего народа.

В развитии профессиональной музыкальной культуры народное музыкальное творчество является неисчерпаемым питающим родником.

Мелодика народной песни, специфика ее лада, ритмики, своеобразии многоголосия послужили основой системы средств музыкальной выразительности композиторов-профессионалов. Претворяя в своем творчестве интонации русской народной песни, русские композиторы создают свой оригинальный язык. В особенностях русской классической гармонии и полифонии с необычайной ясностью ощущается влияние народного многоголосия. Поэтому естественно, что теоретическое осмысление закономерностей русской народной песни и, в частности, ее многоголосия может оказать большую практическую помощь как в деле осознания наследия прошлого, так и в деле создания национального музыкального языка современности.

Проблема многоголосия русской народной песни разработана пока еще очень мало. Если ладовая и мелодическая ее сторона издавна привлекала внимание передовых деятелей музыкальной культуры (можно назвать, например, такие работы, посвященные исследованию ладовой и интонационной стороны русской народной песни, как: «О древнерусском песнопении» и «Русская народная и так называемая общая музыка» В. Ф. Одоевского; «Русская народная песня как предмет науки» А. Н. Серова; «Русская народная музыка» П. П. Сокальского и др.), многоголосие ее до конца прошлого столетия не только не изучалось, но даже не всеми признавалось за реально существующий факт (см. работы

Ю. Н. Мельгунова и А. М. Листопадова о спорах по этому вопросу на заседаниях Русского географического общества).<sup>1</sup>

Впервые проблема многоголосия русской народной песни была поставлена Ю. Н. Мельгуновым в теоретической статье, открывающей его сборник «Русские песни, непосредственно с голосов народа записанные» (1879). В этой статье Мельгунов определяет русское народное многоголосие как полифоническое, образованное сочетанием в единое целое различных мелодий, каждая из которых «самостоятельна... и красива сама по себе». В этой же статье Мельгунов устанавливает и другое важное положение: голоса песни, по его мнению, представляют собою не что иное, как варианты одной и той же мелодии.

К аналогичным выводам приходят и другие собиратели русских песен: Н. П. Пальчиков (Крестьянские песни, записанные в селе Николаевка, Мензелинского уезда, Уфимской области); В. П. Прокунин и Н. М. Лопатин (Сборник русских народных лирических песен).

Своим сборникам авторы предпосылают статьи, в которых высказывают свою точку зрения на характер русского народного многоголосия, в целом совпадающую с точкой зрения Мельгунова.

В 1904 и 1909 годах выходят в свет два выпуска народных песен, собранных Е. Э. Линевой. Это первые фонографические записи народного многоголосия. Сборники предваряются статьями, в которых автор живо и красочно описывает народные хоры, народную манеру исполнения. Линева, как и ее предшественники, определяет народное многоголосие как полифоническое, но она рассматривает песни прежде всего с эстетической стороны, то есть с точки зрения того, что и как выражает в многоголосном исполнении народный хор.

Перечисленные выше работы лишь констатируют факт многоголосности народного пения и дают его общую характеристику, не вдаваясь в теоретическую сторону вопроса.

Принципиально новым подходом к изучению народного многоголосия отличается вышедшая в 1923 году работа А. Д. Капстальского «Особенности народнорусской музыкальной системы». В дополненном и переработанном виде она опубликована под названием: «Основы народного многоголосия» в 1948 году, уже после смерти автора.

<sup>1</sup> Небезынтересно, что в то время как в России в 80 годах велись споры о том, многоголосна ли русская песня, в Германии Р. Шуман в своей «Новой музыкальной газете» за 1834 г. опубликовал статью музыканта, слышавшего пение крестьян, работавших на строительстве Исаакиевского собора, в которой говорится: «Каждый голос поет свою мелодию, все голоса фугообразно переплетаются, захватывая почти все тоны аккорда, но сохраняя свою мелодическую природу... Подобный естественный хор производит глубоко своеобразное впечатление».

Кастальский подходит к изучению народного многоголосия сугубо теоретически: он ставит своей задачей вскрыть композиционные закономерности народного многоголосного пения, резко выступая против тенденции рассматривать эти закономерности сквозь призму академических норм. В этом стремлении обобщить объективные закономерности народного искусства, привлечь внимание читателей к вопросу о самобытности русского народного многоголосия — огромная заслуга Кастальского. В своей работе Кастальский ставит и чисто практические задачи: научить сочинять в духе народной полифонии. Им проанализирован, систематизирован и обобщен огромный материал, выведены интереснейшие закономерности вертикальных соотношений голосов многоголосной песни. К сожалению, правильно ставя вопрос в начале своего исследования о том, что многоголосие народной песни в принципе полифонично, Кастальский затем свое внимание обращает преимущественно на соотношение созвучий, правда дела при этом ряд интересных выводов (в частности, о типичности образующихся в пентатонном ладу созвучий, о характерности для пентатонного лада квартовых сочетаний и т. д.). Но такой односторонний подход к изучаемому вопросу приводит его к необходимости мельчить выводы, придавать частностям значение общих закономерностей; многие из рассматриваемых им явлений можно было бы объяснить более просто, исходя из логики мелодического движения. Следует отметить, что и его освещение ладовой стороны русской народной песни страдает некоторой ограниченностью. В основном он исходит из ангеми-tonного пентатонного лада или из полных семиступенных диатонических ладовых систем, в то время как русской народной песне свойственно и множество иных разнообразных по объему ладов.

Исходя из всего вышесказанного, следует заключить, что работа Кастальского в своей теоретической части не может полностью удовлетворить требования советского музыковедения. Подробную и глубокую критику второй из названных работ Кастальского дает в предисловии к ней В. М. Беляев.

В 1939 году вышла книга Н. А. Гарбузова «Русское народное многоголосие». Работа эта построена на применении к изучению русской народной песни теории многоосновности ладов и созвучий и, в силу недостаточной обоснованности самой теории, не может быть оценена положительно.

В 1948 году в № 2 журнала «Советская этнография» была опубликована статья Е. В. Гиппиуса «О русской народной подголосочной полифонии в конце XVIII — начале XIX века». Работа эта носит историографический характер и никаких обобщений теоретического порядка не дает.

Наконец, в 1951 году вышла из печати работа Л. В. Кулаковского «О русском народном многоголосии». Работа эта в своих

существенных чертах отличается от всех предыдущих работ о русском многоголосии. Она дает новое направление в области изучения русской народной песни. Наиболее ценной в ней является правильность ее исходных позиций: это, во-первых, признание в русском народном многоголосии особого склада, отличного от обычных гомофонического и полифонического складов; во-вторых, подход к изучению русского многоголосия с точки зрения присущих ему особых закономерностей сочетания голосов. Эти исходные установки привели к ряду правильных выводов и заключений. К их числу относятся, например, заключения об интонационной родственности основного голоса и подголоска, о характере произнесения словесного текста в многоголосии, о закономерности образования вертикали и т. д.

В то же время автор, очевидно, не ставил перед собою задачи охватить весь имеющийся в настоящее время фольклорный материал. Он ограничивает круг исследуемых песен лишь записями Линевой. В результате данного обстоятельства в работе Кулаковского получает освещение только один из складов многоголосия русской народной песни — подголосочно-полифонический, в то время как этот склад, при всей его характерности, не является единственным в русской песне: многоголосию песен каждой из различных областей присущи своеобразные черты. Следует отметить далее, что при принципиально правильном подходе к изучению многоголосия автор мало останавливается на анализе ладоинтонационной стороны мелодий русской народной песни, что затрудняет более широкое раскрытие закономерностей образования подголосков и их соотношения с основной мелодией песни. Наиболее полное освещение этот последний вопрос нашел в учении автора о двухфазности. Но и это положение нуждается, с нашей точки зрения, в существенных поправках. Действительно, подголосок в многоголосной песне очень часто звучит как продолжение мелодии основного голоса или, напротив, как ее менее развитый вариант; но это, однако, не значит, что сами исполнители воспринимают многоголосие как сокращенное во времени изложение одноголосной музыки. А именно так это может быть понято в трактовке Кулаковского.

Необходимо остановиться на определении Кулаковским сущности русского народного многоголосия в сравнении его с имитационно-полифоническим и гомофонным складами. Кулаковский определяет русское многоголосие как мелодический стиль и усматривает его сущность в том, что этот стиль (склад) «служит наиболее полному развитию «мелодийно-песенного образа во всей его красоте, во всей полноте и яркости».<sup>1</sup> Иными словами,

---

<sup>1</sup> Л. Кулаковский. О русском народном многоголосии. Музгиз, М., 1951, стр. 87.

по Кулаковскому, сама мелодия песни полностью раскрывается лишь в многоголосии, так как основная нить ее переходит из голоса в голос.<sup>1</sup>

Безоговорочно это определение принять нельзя, так как полностью справедливо оно лишь для некоторых частных случаев. Но оно позволяет с новой стороны раскрыть тезис о единстве коллективного и индивидуального в народном песнетворчестве и с этой точки зрения несомненно заслуживает внимания.<sup>2</sup>

Учитывая все сказанное, необходимо еще раз отметить, что работа Кулаковского — ценное и, можно сказать, основополагающее исследование русского народного многоголосия.

Настоящая работа не претендует на то, чтобы дать исчерпывающее освещение всех вопросов многоголосия русской народной песни, да это и вообще вряд ли возможно в рамках одного исследования. Ведь рассмотрение многоголосия можно вести с самых различных сторон: со стороны эстетической, то есть с точки зрения того, как тот или иной склад многоголосия связан с художественным образом песни; со стороны этнографической, со стороны композиционной. Лишь эту последнюю задачу и ставит перед собой автор. В работе делается попытка выяснить и теоретически обобщить композиционные закономерности многоголосия русской народной песни.

Как показывает анализ, каждый из складов русского народного многоголосия находится во взаимообусловленной связи с ходом развития мелодического, а следовательно, и ладового начала. В соответствии с этим в настоящей работе анализу многоголосных складов предшествует краткое рассмотрение (описание) основных особенностей ладового и мелодического строения песни.

Во многих вопросах, связанных с теорией лада и мелодики, автор опирается на исследование Х. С. Кушнарева «Вопросы истории и теории армянской монодической музыки». Исследование это, будучи посвященным анализу армянской монодии, в своей теоретической части ставит и разрешает важнейшие общие вопросы теории ладообразования, применимые к музыке любой национальности. В частности, теории первичной и вторичной переменности лада, ладовой антитезы, интонационного цикла полностью применимы к русской народной песне и во многом помогают осмыслению закономерности образования и развития ее лада и мелодии.

Предлагаемое вниманию читателя исследование представляет собою несколько переработанный вариант диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, защищенной в Ленинградской консерватории 22 июня 1954 года.

<sup>1</sup> Л. Кулаковский. О русском народном многоголосии, стр. 54.

<sup>2</sup> Там же, стр. 88.

Научным руководителем диссертации был, ныне покойный, Христофор Степанович Кушнарев. Он же взял на себя труд по редактированию настоящей работы при подготовке ее к опубликованию.

Тем, что работа завершена и выходит в свет, автор бесконечно обязан его мудрым советам, неизменному участию и постоянной помощи.

Автор приносит глубокую благодарность доценту Феодосию Антоновичу Рубцову за множество ценных советов и консультаций.