



Фото Натальи Кривцовой

## Татьяна Бершадская. Голос российской теории музыки XX и XXI веков.

reMusik.org

Станислава Евтюшина

Интервью с одним из старейших музыковедов, музыкант-теоретиком, заслуженным деятелем искусств России, профессором Санкт-Петербургской государственной консерватории имени им. Н. А. Римского-Корсакова Бершадской<sup>1</sup> Татьяной Сергеевной провел Центр современной музыки Санкт-Петербурга «reMusik.org».

<sup>1</sup> - Официальный сайт Т.С. Бершадской : [www.remusik.org/bershadskaya/](http://www.remusik.org/bershadskaya/)

**Каково в настоящее время положение в теории музыки? Можно ли говорить о каком-либо теоретическом учении, как о всеобщем (хотя бы в пределах одного континента) принятой концепции музыкальной системы, подобно, например, концепции мажоро-минора в XVIII-XIX столетии? Если нет, то какие теоретические школы (или направления) могли бы назвать?**

На такой глобальный вопрос мне трудно ответить сразу. Я могу сказать лишь, что такую всеобщую принятую теорию, какой была теория мажоро-минора, в настоящее время мы вряд ли найдем. Потому что слишком много направлений в самом художественном творчестве, а любая теория всегда рождается, как обобщение художественных находок композитора. И

сейчас это настолько пестро, если взять даже только европейский континент, что трудно представить себе какую-то единую, сложившуюся концепцию. Могу сказать, что сейчас и у нас, и особенно в зарубежной теории музыки, происходит некая подмена представлений о музыкальной системе как о законах, рожденных интонационной сущностью музыки, на представление о ней как сумме различного рода композиторских техник. И вот этим сейчас очень сильно заняты и зарубежные композиторы и музыковеды, и современные отечественные, чему свидетельством является хотя бы, недавно, вышедшая книга московских авторов «Теория композиции XX века». Ведь по существу в ней речь идет именно о техниках. И в этом отношении название книги Когоутека («Техника современной композиции»), направление которой она по существу продолжает, кажется мне более точно отвечающей своему содержанию. А я лично очень четко различаю понятия «техники композиции» и законов, порождаемых «интонационной сущностью» музыки. И в этом отношении, как мне хочется думать, я являюсь истинным последователем отечественного направления теории музыки. Думаю, что имею основание утверждать, что российская теория в целом больше, чем зарубежная опирается на изучение именно самого интонационного процесса в музыке. Начало было положено на рубеже XIX и XX веков Б.Л. Яворским и Б.В. Асафьевым. Они заговорили об интонации как о существеннейшей стороне музыки. И вообще, надо сказать, что концепции процессуальности, функциональности – типичны для российской теории музыки. (Конечно, я могу, в данном случае и ошибаться, потому что, к своему стыду, не могу сказать, что блестяще изучила все направления зарубежной теории

музыки. Я говорю о том, какой она мне представляется).

*По словам Т.С. Бершадской наша отечественная теория музыки, отличается своим вниманием к процессуальности, к функциональности, к некой системности собственно интонационного процесса. Это и теория «музыкальной формы как процесса», которая нашла свое блестящее воплощение в трудах Асафьева, это теория функциональности и переменных функций Юрия Николаевича Тюлина; это концепция Х.С. Кушнарера, который впервые заговорил о монодических ладах как о системе, в своей функциональной организованности вполне равноценной мажорно-минорной гармонической системе. Х.С. Кушнарер впервые заговорил о монодических ладах как полностью функциональной системе – до него, монодийные системы рассматривались преимущественно с позиций, скорее, звукорядных, нежели функциональных. А Х.С.Кушнарер установил определенные, специфичные для монодийных ладов функции и, тем самым, по суждению Татьяны Сергеевны, совершил открытие в теории музыкальных систем.*

Так что роль нашей отечественной теории музыки в области Теории музыкальной системы и, прежде всего, лада (понятия, до сих пор не получавшего вполне тождественного термина и определения в зарубежных концепциях), на мой взгляд, неоспорима.

**Татьяна Сергеевна, Вы очень ярко обрисовали положение дел в самой сущности теории музыки. Как Вам кажется, отражается ли это положение на терминологии, которая действует сейчас в музыкальной науке?**

По этому поводу я могу напомнить одну мудрую фразу Николая Гавриловича Чернышевского, который говорил, что «о состоянии науки свидетельствует состояние

её терминологии». Так вот, в этом смысле можно сказать, что наша музыкальная наука, представляет собой, довольно печальную картину. Наша терминология абсолютно не упорядочена, пестрит множеством названий и терминов, которые теоретики, иногда даже одного направления, понимают по-разному; или, наоборот единым термином обозначают разные явления. И в этом смысле наша терминология заставляет судить о музыкознании как о науке, пока ещё очень несовершенной.

**«... российская теория в целом больше, чем зарубежная опирается на изучение именно самого интонационного процесса в музыке».**

*Татьяна Сергеевна считает, что именно выработка четкой терминологии – это первейшая задача, или во всяком случае одна из первейших задач теории музыки, которая должна быть выполнена хотя бы для того, чтобы музыковеды и музыканты понимали друг друга в достаточной степени. По мнению Т.С. Бершадской это у нас сейчас, к сожалению, не наблюдается. И это ещё раз подчеркивает ситуацию - отсутствия единой, так сказать, общепринятой концепции. На многие вещи музыканты смотрят совершенно по-разному. И вот на выработку какой-то, хотя бы в неких исходных позициях единой концепции, а вслед за тем и терминологии, как считает Татьяна Сергеевна, должны быть направлены усилия наших музыковедов.*

**Татьяна Сергеевна, скажите пожалуйста, какие наиболее яркие имена в российской музыкальной теоретической школе Вы могли бы назвать?**

Ну, Вы знаете, ярких имен, очень много. И я, конечно, могу говорить прежде

всего, о тех людях, которых я знала, с которыми общалась. Прежде всего о своей Санкт-Петербургской, а точнее сказать Ленинградской консерватории (потому что для меня она, все-таки в первую очередь, остается Ленинградской). Это, конечно, школа гармонии Юрия Николаевича Тюлина, который является основоположником концепции переменных функций и общей функциональности и системности вообще. Функция (прежде всего- ладовая), которая классической теорией понималась как неизблемое свойство конкретного аккорда в конкретной системе, оказалась подвижной, стала участницей процесса. Эту идею процессуальности Ю.Н. Тюлин перевел на все аспекты музыки. Когда Юрий Николаевич говорит о переменности функций, то подразумевает это не только применительно к гармонии и ладу, но и к функциональности формы, что смыкается с Асафьевским пониманием формы как процесса. И хотя это не было зафиксировано им в каких-то определенных работах, но мы, его ученики, постоянно слышали об этом на его уроках. И это было подхвачено и развито как общие проблемы функциональности в музыке в работах Анатолия Милки, как проблема функциональности и переменности функций формы в работах Виктора Бобровского. Все это идеи, которые были сформулированы как общий принцип именно Юрием Николаевичем Тюлиным. О роли Б.В. Асафьева как рационального концепции интонации я уже говорила.

Ярчайшая фигура XX века, например, Лео Абрамович Мазель, чудейнейший музыкант, аналитик, теоретик московской школы. Работавший с ним параллельно и даже совместно, также аналитик Виктор Абрамович Цуккерман, «проповедник» «целостного анализа» музыкальных произведений.

По мнению Татьяны Сергеевны Христофор Степанович Кушнарев – великий мастер, композитор, знаток полифонии и создатель особого метода преподавания строгого стиля. Но самое главное, в его наследии, как полагает Татьяна Сергеевна, – это открытие им теории монодических ладов, которую он создал на материале «своем», национальном (армянской монодической музыки), но которая, конечно, далеко перешагивает эти узкие национальные рамки и открывает законы многого, в том числе – многого в современной музыки. Теория Х.С. Кушнарера, по словам Т.Бершадской перекликается с учениями различных национальных культур, например, с теорией

это пока трудно назвать, «потому что речь идет об очень молодом человеке, к сожалению, рано покинувшем этот мир». У Евдокимовой есть работы по полифонии очень, по суждению Татьяны Сергеевны, интересные, которые на многие вещи, заставляют нас посмотреть иначе, чем это было принято традиционно.

Конечно, Т.Бершадской ближе всего проблемы гармонии и лада. И тут, она не может не сказать о Юрии Николаевиче Холопове, ярчайшем музыковед, создавшим огромную школу (в данном случае Татьяна Сергеевна имеет в виду степень распространенности его концепции, которая была подхвачена на всем пространстве российском). Другой вопрос,

опасность, что кого-то забудешь, кого-то не назовешь, и я заранее прошу у моих коллег простить мне возможные оплошности. Если я кого-то не назвала, то не потому, что я их не признаю или не хочу учитывать их точки зрения, а просто потому, что называю те имена, с идеями которых я постоянно и непосредственно связана.

**Каково основное направление Ваших работ?**

Мои интересы, развивались в процессе и обучения, и дальнейшей профессиональной деятельности. Но могу сразу сказать, что прежде всего, все это – проблемы музыкального языка, музыкального интонирования и музыкальной звуковысотной системы.

Я начинала как приверженец проблем гармонии, занималась в классе Николая Георгиевича Привано, а потом – Юрия Николаевича Тюлина.

В центре внимания Татьяны Сергеевны стояли проблемы гармонии и формы. Её дипломная работа была посвящена «комплексному анализу» симфоний Дворжжака. С этим она поступила в аспирантуру к Ю. Н. Тюлину. Потом, в силу совершенно объективных причин (Юрий Николаевич Тюлин внезапно переехал в Ташкент), Татьяна Сергеевна попадает в класс Христофора Степановича Кушнарера. И это определило вообще все её дальнейшие интересы и работы, всё её дальнейшее существование.

Диссертация (кандидатская) Т. Бершадской касалась многоголосия русской народной песни. На эту работу Татьяны Сергеевны, которая была напечатана в 1961г., до сих пор ссылаются и за рубежом, и внутри страны, хотя она себя считает вовсе не фольклорист-этнографом. Она изучала народную песню и ее многоголосие только, как собственно музыкальный материал.



**«Одним из важных положений, которое я могу считать своей находкой, это представление о носителе, информаторе ладовой функции. То есть о такой структуре, которая одна способна информировать нас о функциональном значении данного звучания».**

ладов монодии Ближнего Востока. У Татьяны Сергеевны есть очень много свидетельств того, что и Дальний Восток (Монголия, Китай) откликаются на эту концепцию. Она думает, что может быть, эти теоретики, не знали работу собственно Х.С. Кушнарера, а ориентировались уже на её интерпритацию данной концепции. Татьяна Сергеевна получала много писем и из Монголии, и из Китая с откликами, благодарностями и т.д. Все это показывает, насколько концепция Х.С. Кушнарера действительно общезначима.

Этих людей Т. Бершадская называет, в первую очередь.

Татьяна Сергеевна полагает, что очень интересные работы, есть у Юлии Евдокимовой, хотя школой, по ее мнению,

её отношение к его концепции. У Т. Бершадской есть к ней свои претензии. Татьяна Сергеевна с ней не соглашается во многих коренных положениях, прежде всего в его отрицании материальной субстанции гармонии, которое, на её взгляд, порождает много путаницы. Она с этим не согласна. Скоро у Т.Бершадской должна выйти небольшая книжка, где она говорит об этом (о своих возражениях Ю. Холопову) в достаточной степени подробно. Но это уже, по словам Т.Бершадской, «наши расхождения во взглядах, а фигура Ю. Холопова – несомненно ярчайшая». Вот это те имена, которые Татьяна Сергеевна называет, так сказать, в первом приближении.

Это очень трудно сходу отвечать на вопросы о своих коллегах. Всегда есть

Но вот общение с Христофором Степановичем и соединение того, что мне дал Христофор Степанович с тем, что у меня было воспринято от Ю.Н.Тюлина – породило все мои дальнейшие изыскания и дало направление моим наблюдениям и обобщениям. Я занялась общими проблемами музыкальной системы, прежде всего проблемами лада. И в последнее время в основном я занимаюсь больше всего ладом. Меня заинтересовала проблема лада как всеобщей обязательной, языковой категории музыки, действенной вне зависимости от того, есть твердая тоника или ее нет. Я все больше и больше прихожу к убеждению и продолжаю на этом настаивать что вне лада осмысленной музыки быть не может, и что ладовая система и ладовая организация для музыки также не переменна как грамматические соподчинения для вербального языка. Кстати, структурные аналогии между языком вербальным и музыкальным – это одно из направлений моих сегодняшних размышлений. У меня даже есть на эту тему статьи. Именно такое представление о ладе вывело меня на концепцию лада как всеобщей языковой системы музыки, действующей в самых разных формах и одноголосия и многоголосия, монодии и многоголосных текстов.

Одним из важных положений, которое я могу считать своей находкой, это представление о носителе, информаторе ладовой функции. То есть о такой структуре, которая одна способна информировать нас о функциональном значении данного звучания. Так, в классическом мажоро-миноре тон единичный не является информатором ладовой функции, на это способен лишь аккорд. А в монодии тон суверенен, и никакой аккорд для подтверждения его ладовой функции не требуется. Наоборот, в

музыке, развивающейся на основе монодийных интонаций, даже многоголосно, тон может диктовать функцию созвучно. Я разделяю ладовые информаторы на три вида: тон, аккорд и, наконец, тон, окрашенный таким аккордом, который сам по себе, не является функциональным определителем. Это, мне кажется, никем пока не отмечалось. Потому что концепции роли мелодических связей и организация системы как мелодически связанных аккордов существовали очень давно. Об этом говорят и Рети и Персикетти, и многие другие. Но никто из них не ставят вопроса о том, что же в этом случае является выразителем функции, и тогда получается, что не будет разницы между, скажем, гармонией Бартока и гармонией Шопена в случае эллипсисов, т.е. движения, например, доминанты до мажора во второй септ фа мажора или фа минора. У Шопена мы четко слышим в каждой из этих точек функционально направленный аккорд. Я же говорю о другом: не а принципе связи, а о самой точке как носителе функции, который в монодийно-гармонических системах осуществляется не аккордом, а тоном. Аккорд может существовать, но не он выражает ладовую функцию. И вот этот момент я считаю весьма существенным в той концепции, которую я, обобщив то, что мне приходилось слышать от Ю.Н.Тюлина, Х.С.Кушнарева, обнаруживать при чтении Б.В.Асафьева, попыталась свести в некую единую систему. Во-первых, я твердо убеждена в том, что лад - всеобщая действенная категория. Во-вторых, в том, что при этом мы никогда не сможем установить некое конечное число существующих ладовых систем. Я считаю, что ладовых систем столько, сколько существует музыкальных текстов, что наряду со стабилизирующимися стереотипами каждый текст может породить

свою систему (как речевое преломление законов языка). Зато я предлагаю схему, по которой в каждом отдельном случае, можно рассмотреть и классифицировать возникшую систему. Я предлагаю ряд отдельных и важных показателей: тип функциональности, тип звукового материала, и то, и другое делится у меня на целый ряд подпунктов, каждый из которых в принципе можно продолжать до бесконечности; указаны, только направления характеристики.

Таково основное направление всех моих размышлений, в которых слились проблемы лада, склада многоголосия, мелодии, гармонии, полифонии и всех прочих форм музыкальной организации.

**«Я все больше и больше прихожу к убеждению и продолжаю на этом настаивать что вне лада осмысленной музыки быть не может, и что ладовая система и ладовая организация для музыки также не переменна как грамматические соподчинения для вербального языка».**

**Татьяна Сергеевна, расскажите нам пожалуйста, о военном времени консерватории?**

Да, об этом я могу довольно много рассказать. Я всю войну и всю блокаду провела в Ленинграде и была очень тесно связана с консерваторией всё это время. Основной состав нашей консерватории в 20-х числах августа эвакуировался в Ташкент. Здесь осталось очень небольшое количество людей, которые, как ни странно может показаться, продолжали учиться и учить. Я в это время была ученицей, студенткой второго курса (точнее, я только что перешла на второй курс).

С первых дней войны, пока еще все были здесь, мы сразу были мобилизованы в

местные команды противовоздушной обороны. Я была в команде управления и связи при пожарниках. Так, в известной фотографии Шостаковича на крыше, где-нибудь можно, наверное, отыскать и меня, поскольку в это время я тоже была там. Это была как раз тревога, (пока, еще, учебная). Я хорошо помню ситуацию этого фотографирования.

Когда консерватория уехала, мы, оставшиеся, продолжали состоять в этих командах. У нас был штаб противовоздушной обороны. У меня сохранились напечатанные на папиросной бумаге удостоверения: я, Татьяна Сергеевна Бершадская являюсь бойцом команды управления и связи при консерватории. Две бумажки: одна за подписью П. Серебрякова ещё до эвакуации, вторая за подписью Тихомировой, которая была у нас начальником штаба, когда консерватория уже уехала.

Мы жили в консерватории «на казарменном положении». Домой отпускали один раз в несколько дней. По тревоге бежали на крыши и чердаки. Когда падали «зажигалки», то приходилось их тушить. Мои дежурства проходили главным образом на чердаках. Я до сих пор знаю наизусть по номерам все чердаки консерватории. Например, 1-ый чердак находится в оперной студии, 3-ий, 4-ый – на пятом этаже Малого зала, 8-ой чердак - это пятый этаж учебного корпуса, там, где классы иностранной кафедры и т.д. Короче говоря, все это для меня, так сказать, живой материал.

Несмотря на то, что мы были членами команд, мы одновременно учились. У нас были классы, продолжались занятия. Кажется, если я не ошибаюсь, нас, студентов, здесь осталось тридцать девять человек. Недавно консерватория выпустила сборник «Ленинградская консерватория в годы войны» и там перечислялись те

студенты, которые продолжали учиться. Я была в числе этих тридцати девяти.

Занятия у нас проходили при коптилках, все сидели в шубах и валенках, потому что консерваторию, как и все вообще, не топили. Соответственно, можно себе представить, что это было. Педагоги, когда играли на рояле, надевали такие перчатки с обрезанными пальцами, потому что иначе работать было невозможно. Клавиши были ледяные.

Историю музыки у нас читал Друскин Михаил Семенович, инструментовку – Рудольф Иванович Мервольф, анализ Владимир Верф. Кстати, все эти наши педагоги, кроме Михаила Семеновича, умерли в том же году от голода. Занимались и фортепиано. Екатерина Францевна Далговет, известнейшая в свое время пианистка, вела общий курс фортепиано, а потом, когда ее не стало, занятия продолжил вернувшийся с фронта, (где он потерял один глаз) Люблинский.

Итак, мы слушали лекции, но, если вдруг во время занятий объявлялась воздушная тревога, то все классы закрывались, и мы бежали по своим постам. Голодали, холодали, но продолжали заниматься. Консерватория жила.

Осенью 42-го года нас, оставшихся в Ленинграде, ждала большая радость. Из Ташкента наши товарищи организовали нам подарок: пришла посылка. Я не говорю о «стороне материальной» - для изголодавшихся ленинградцев рис и сухофрукты казались чем-то невероятным. Но главное было не в этом. Чувство товарищества, чувство «плеча» - «Нас не забыли!» - Это было главным. И как-то легче стало на душе.

Незабываем день снятия блокады, слова Левитана: «Граждане, Ленинградцы, обстрелы Вам больше не угрожают!» - этот

день остается в памяти едва ли не ярче, чем 9 мая.

Осенью 44-го года Консерватория вернулась, и все постепенно стало восстанавливаться.

**Спасибо большое, Татьяна Сергеевна за интересное и увлекательное интервью.**

**Татьяна Бершадская** (1921) выдающийся русский музыковед, музыкант-теоретик, профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории имени им. Н.А. Римского-Корсакова, доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств России.

В 1940 году поступила в Ленинградскую (ныне Санкт-Петербургскую) консерваторию на историко-теоретический факультет.

С 1945 года Т. Бершадская работает преподавателем гармонии и формы в Музыкальном училище им. Н.А. Римского-Корсакова, а с 1951 года и в консерватории. В 1960 году получает звание доцента, а в 1979 году профессора.

С 60-х годов занимается теоретическими проблемами гармонии и лада как всеобщих категории музыки. В 1978 году выходит ее книга «Лекции по гармонии» (2-е издание 1985г., 3-е - 2004г.), обобщившую результаты многолетних исследований и размышлений. По материалам этой книги в 1985г. защищает докторскую диссертацию.

За последние годы вышло немало ее работ, в том числе – авторский сборник «Статьи разных лет» (2004 г.), куда, наряду с работами ранними, включены статьи совершенно нового направления: «Аналогии и параллели в структурах языка музыкального и языка вербального». В журнале «Музыкальная академия» 2008г. №1 помещена полемическая статья «Недоразумение становящееся традицией (к проблеме: Лады – тональные, лады – модальные)» – о проблемах классификации ладовых систем.

**Более подробная информация о Татьяне Бершадской на сайте:**  
[www.remusik.org/bershadskaya/](http://www.remusik.org/bershadskaya/)