

Арановский М. Г.

КОНЦЕПЦИЯ Б. В. АСАФЬЕВА

THE CONCEPTION OF B. V. ASAFIEV

Аннотация. Борис Владимирович Асафьев (1884—1949) широко известен как создатель теории интонации, однако многие ее аспекты в трудах Асафьева остались непроясненными и допускают неоднозначные толкования. В статье дается общая картина музыкально-теоретических взглядов Асафьева и выдвигается всесторонняя интерпретация его теории интонации.

Abstract. Boris Vladimirovich Asafiev (1884—1949) is universally known as the founder of the theory of intonation. Some of the latter's aspects, however, are not sufficiently elucidated in Asafiev's writings, giving rise to ambiguous interpretations. The article provides a general image of Asafiev's theoretical ideas and brings forward a comprehensive interpretation of his theory of intonation.

Ключевые слова: Асафьев, интонация, «Ценность музыки», «Музыкальная форма как процесс».

Key Words: Asafiev, intonation, *The Value of Music*, *Musical Form as a Process*.

Борис Владимирович Асафьев – выдающийся русский ученый-музыковед, чьи многочисленные и разнообразные по тематике труды открыли новый этап в развитии отечественной музыкальной науки¹. Известность пришла к Асафьеву довольно рано. Уже в первое послеоктябрьское десятилетие его деятельность приобрела широкий размах. Он востребован как критик (более сотни статей в газете «Жизнь искусства»), докладчик, участник разнообразных коллегий и комиссий. Асафьев читает лекции в Институте истории искусств, в Консерватории, одну за другой пишет крупные научные работы и статьи, выступает как инициативный организатор. Работоспособность Асафьева феноменальна. Список работ, зафиксированный в Curriculum vitae от января 1920 года, включает 20 названий. Первое место здесь занимают сочинения по истории русской

¹ Б. В. Асафьев (псевдоним – Игорь Глебов) родился 17 июля 1884 года в Санкт-Петербурге. В 1908 году окончил историко-филологический факультет Петербургского университета. Одновременно учился в классе композиции Петербургской консерватории, где его педагогами были Римский-Корсаков и Лядов. Среди первых сочинений – детские оперы «Золушка», «Снежная королева». В 1914 году, разочаровавшись в своем музыкальном творчестве, решил его навсегда оставить, и полностью посвятить себя музыкальной критике и науке. Однако позже, уже в 1930-е годы, он вернулся к музыкальному творчеству и создал балеты «Пламя Парижа» и «Бахчисарайский фонтан», с успехом шедшие на сценах Москвы и Ленинграда. Большую роль в музыкальном развитии Асафьева сыграл В. В. Стасов, возглавлявший в те годы Рукописный отдел Императорской Публичной библиотеки. Работа в Рукописном отделе и тесное общение со Стасовым, равно как и в зарубежных библиотеках, сыграли большую роль в формировании Асафьева-ученого. Уже в начале 1920-х годов он как авторитетный ученый был приглашен в качестве руководителя музыкального разряда Петроградского Института истории искусств. На протяжении 1920–40-х годов Асафьев создал основной корпус своих трудов, львиная доля которых посвящена русской музыке, а также основным вопросам теории музыкального искусства. Умер Асафьев 17 января 1949 года в Москве.

музыки как общего характера (среди них такие, как «Соблазны и преодоления» «Пути русской музыки»), так и очерки, посвященные отдельным русским композиторам (Танееву, Мусоргскому, Чайковскому, Бородину, Стравинскому, Рахманинову и др). Не остаются без внимания и представители западной музыки (Вагнер, Григ). Тематика его работ непрерывно расширяется. Асафьев исследует русскую оперу, русский романс, посвящает специальные работы связям русской поэзии и русской музыке, изучает историю собирательства русского фольклора. Уже в начале 1920-х годов в круг интересов Асафьева входят теоретические проблемы, связанные со спецификой музыки, процессуальной природой музыкальной формы, зарождается «теория интонации». В это время Асафьев становится одной из самых видных фигур в музыкальной культуре и сохраняет это положение до конца жизни.

Роль Асафьева в становлении отечественного музыкознания огромна. Он явился основоположником многих его направлений, а его теоретические концепции долгое время оказывали значительное влияние на музыковедческие работы. Здесь нет места даже для краткого описания научной деятельности Асафьева в целом. Остановимся только на его теоретической концепции. Она достаточно полно изложена в обеих частях труда «Музыкальная форма как процесс», а также в ряде подготовительных статей.

Но прежде стоит кратко остановиться на литературной манере Асафьева. Думается, в становлении индивидуальной исследовательской манеры Асафьева ведущую роль сыграло то обстоятельство, что он все же был композитором. Его слух и музыкальная память были переполнены музыкальными звучаниями, которые нередко становились содержанием его музыкально-литературных работ. Эмпирическое композиторское начало руководило его мыслью, вело его за собой, когда возникала задача того или иного словесного описания. «Мой язык, – писал он в одном из автобиографических эссе, – проистекает из этого постоянного соблазна воплотить музыку в слове, а не пересказывать “программы”. Я всегда ищу выражений, но ищу совсем не мучительно на бумаге, а до записывания, мысля о музыке про себя, почти без понятий, даже не могу сам объяснить точно как. Потом после долгих нервных колебаний чувствую, что что-то готово. Тогда я сажусь и пишу залпом, *без помарок*, которых не терплю, и без эскизов и копий. Все материалы, строго проработанные, имею в голове и записей черновых не терплю. Вот приблизительно процесс моей работы»². Музыкальность литературного стиля Асафьева в немалой степени способствовала популярности его книг, статей, обладавших несомненным обаянием. Но у нее есть и обратная сторона. Интуитивный характер проникновения в музыкальную ткань в сочетании со спонтанной манерой письма создавали определенные трудности при экспликации теоретических идей ученого. В самом деле, «рассказать» музыку, как это умел делать Асафьев, можно только однажды. Вторая попытка просто бесполезна. Для подобной манеры словесной интерпретации музыки нужен особый талант, которым в полной мере обладал Асафьев.

Теоретические идеи Асафьева формировались в эпоху, когда в гуманитарной науке совершались существенные сдвиги. Тон задавала французская лингвистика, где складывался системный подход, рождалась новая теория языка. Революционные работы Фердинанда де Соссюра, а также устремившихся за ним ученых (среди них Антуан Мейе с его повлиявшими на Асафьева социолингвистическими идеями) оказали значительное воздействие на интеллектуальный климат первой трети XX века.

Одним из источников идей Асафьева стала брошюра Эрнста Кассирера, посвященная теории относительности Эйнштейна. Он задумался над феноменом отношения, несмотря на несходство этого понятия с понятием относитель-

² Асафьев Б. Биографическое // Материалы к биографии Б. В. Асафьева / Составитель А. Н. Крюков. Л., 1981. С. 31.

сти. Как и в других случаях, то был лишь стимул к раздумьям о природе связей между звуковыми элементами музыки, что дало определенные концептуальные результаты.

Бесспорным представляется влияние на Асафьева работ Эрнста Курта с его идеями психической энергии и движения. Сам Асафьев признавал то огромное влияние, которое оказала на него теория ладового ритма Яворского; именно от Яворского Асафьев впервые услышал термин «музыкальная интонация». Яворский так называл разрешение неустойчивого тона в устой. Асафьев же усмотрел в понятии интонации богатые потенции и создал на его основе свою концепцию музыки.

Но главным источником идей Асафьева всегда оставалась сама музыка. Эмпирическое (творческое, слуховое) начало у него всегда преобладало над абстрактным теоретизированием. Он шел от музыки и умел раскрывать лежащие в ее основе содержательные и чисто музыкальные стимулы.

Музыка была для Асафьева выражением Человека в его целостности и в единстве с жизнью общества. Психологический подход переплетался у него с социологическим. Он слышал в музыке жизнь интеллекта и одним из первых стал трактовать музыку как вид мышления.

Анализ идей Асафьева начнем с двух его статей: «Ценность музыки» и «Процесс оформления звучащего вещества». Обе появились в самом начале 1920-х годов и выполнили функцию первых подступов к теории музыки как процесса.

Известны обстоятельства, сопутствовавшие появлению первой статьи. Она была стимулирована опубликованной у нас в 1922 году работой Кассирера, где излагалась и интерпретировалась теория относительности Эйнштейна. Видимо, не следует ни преувеличивать, ни преуменьшать значение книжки Кассирера для разработки Асафьевым его новых по тому времени идей. Скорее всего она сыграла роль своего рода катализатора. Кстати, в своих рассуждениях о природе интеллектуальной деятельности Асафьев отталкивается не столько от Кассирера, сколько от цитируемого им положения Платона: «Мысль возбуждает всё, что подпадает чувственному восприятию вместе со своей противоположностью». Неслучайно Асафьев тут же формулирует задачу своей работы: «рассмотрим процесс музыкального становления, <...> чтобы убедиться, есть ли в нем “вызыватели” – возбудители мысли»³. Как видим, Асафьев прямо ставит вопрос об участии мысли в музыкальном становлении. По всей вероятности, высказывание Платона привлекло его указанием на возможность непонятного мышления, имеющего своим источником чувственное восприятие.

В своей статье Асафьев защищает следующую идею: чувственным опытом музыканта является, собственно, слуховой опыт. Именно данными слухового опыта и оперирует музыкант – как при сочинении музыки, так и при исполнении и восприятии. Эти данные выступают в форме *отношений* между различными элементами музыки. Отношение рождается в момент нарушения равновесия, которое и становится исходным пунктом музыкального становления. Нарушенное равновесие должно быть в конечном итоге восстановлено, но это случится тогда, когда для него возникнут объективные композиционные предпосылки.

Таким образом, музыкальное становление осуществляется путем возобновления и обновления отношений между элементами (звуками, ступенями лада, тональностями, длительностями, гармониями и их комплексами и т. п.), создавая континуум разворачивающейся ткани.

Идея отношений выступает в данной статье в комплексе с рядом других, столь же важных для будущей теоретической концепции. Это прежде всего

³ Глебов И. Ценность музыки // De musica. Петроград, 1923. С. 23.

идея временной природы музыки, рассматриваемая в диалектическом единстве с пространственными характеристиками, которые необходимы для создания целостного образа произведения. Именно из онтологического дуализма музыкального произведения, развертывающегося во времени и вместе с тем существующего в восприятии в качестве некоей пространственной целостности, позже родится концепция музыкальной формы одновременно как процесса и как откристаллизовавшегося целого. Асафьев писал в этой статье: «Главное – это свойство музыкальных композиций существовать (пребывать) в становлении, только в воспроизведении, то есть, будучи крепко спаянными в некоем единстве и целостности. Такое их свойство ведет к тому, что в самом процессе воплощения они, чтобы быть воспринятыми, должны явиться миру каждый раз в состоянии развертывания, в процессе оформления, где каждый отдельный момент есть ничто в своей деятельности и есть важный элемент целого, если постигать его в функциональной зависимости, иначе говоря, *каждый звучащий миг есть отношение*» (курсив мой – М. А.). И далее: «Музыкальное произведение есть некий замкнутый комплекс звучаний, который в целом, от первого прозвучавшего тона до последнего, являет собой некую *систему отношений*» (курсив мой – М. А.)⁴.

Или в другом месте: «Мир музыки – мир отношений, мир функциональной зависимости, где нет места вещности»⁵. Прав ли здесь Асафьев, сублимируя мир отношений, отделяя их от их же носителей? Ведь в той же статье он наделяет музыку признаками материального бытия. Думается, в процитированном положении есть оттенок некоторого преувеличения. Верно, что музыка есть мир отношений, но сами отношения имеют своих носителей, материально-акустическая природа которых не вызывает сомнений. Возможно, Асафьев имел в виду другое. В этой же статье он справедливо утверждает, что музыка есть деятельность, направленная на активное познание мира. Только познает музыка не вещи, а отношения. Этим, добавим, она близка к математике.

Подчеркивая роль отношений, Асафьев делает важный шаг на пути познания специфики музыки. Действительно, отношения тотально охватывают весь феномен музыки – от структуры ее языка до семантики (или, в другой системе представлений, от формы до содержания). Любые сочетания звуков, начиная с интервала (как мелодического, так и гармонического), представляют собой различные виды отношений. Одни из них закреплены традицией, превращены в стереотипы, выступая в качестве нормативных единиц той или иной подсистемы музыкального языка. Другие могут возникнуть стихийно, вне правил и установлений. Но в любом случае мы оцениваем и те, и другие, реагируя на их звучание и сравнивая его с другими соседними звучаниями. Так наше восприятие оказывается втянутым в *процесс формирования отношений*, где мы оцениваем и квалифицируем каждый момент звучания – но не отдельного, а взятого в контексте с другими. Процесс формирования отношений образует континуум музыки. Отношения между звучаниями мы воспринимаем как значимые и на этом основании судим о том, о чем нам музыка «говорит».

Мир отношений непредсказуемо разнообразен – даже тогда, когда музыка пользуется нормативными средствами. Поэтому Асафьев стремился найти основные *типы* отношений, с помощью которых можно было бы установить наиболее общие закономерности. И он находит таковые. Это отношения *тождества* и *контраста*. Статья была опубликована в 1923 году, а книга «Музыкальная форма как процесс», где эти понятия будут положены в основу теории формы, появится только в 1930 году. Можно заключить, что рассматриваемая статья явилась одним из подступов к книге.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 19.

По сути, Асафьев открыл здесь один из законов музыкального становления. Правда, ни в статье, ни в будущей книге он не углубляется в понятия тождества и контраста, не дифференцирует их разновидности, что стоило бы сделать, поскольку это позволило бы уточнить, что, собственно, следует понимать под контрастом, равно как и под тождеством. Но само выдвигание этих понятий было важным шагом на пути изучения природы музыки.

Надо заметить, что идея Асафьева оказалась весьма современной для науки того периода. Это было время, когда Соссюр писал: «В каждом данном состоянии языка всё покоится на отношениях»⁶. И в другом месте того же труда: «Весь лингвистический механизм вращается исключительно вокруг тождеств и различий, причем эти последние только оборотная сторона первых»⁷. Мы приводим высказывания Соссюра по русскому изданию 1933 года, вышедшему спустя 10 лет после сборника «De musica». Но французское издание появилось в 1913-м. Мог ли Асафьев его знать? В принципе, конечно, мог, поскольку еще до первой мировой войны бывал за границей, в том числе во Франции. И всё же, думается, мысль о конститутивной для музыки роли отношений и, прежде всего, дихотомии *тождество–контраст* представляет собой его самостоятельное открытие. Во-первых, будь оно результатом заимствования у Соссюра и переноса на музыку, остались бы какие-либо его следы – то ли в виде ссылки (как это было с Кассирером), то ли в виде других признаков влияния. Ибо работа Соссюра дает множество поводов для параллелей между языком и музыкой, мимо которых Асафьев вряд ли мог пройти. Во-вторых, близкие идеи встречаются и в других работах Асафьева тех же лет. Поэтому вряд ли мы имеем здесь дело с заимствованием и переносом; скорее работали идеи, витавшие в воздухе и отчасти влиявшие на методы гуманитарных наук.

В другой статье – «Процесс оформления звучащего вещества»⁸ – Асафьев ставит вопрос о природе *материала* музыки. Он противопоставляет дискретной концепции материала (отдельный звук, отдельные структурные единицы – такт, мотив, фраза и т. п.) *континуальную*, в которой музыка создается из непрерывной звуковой материи и лишь в процессе своего развертывания во времени обретает организацию, артикулируя свои структуры.

Несмотря на то, что понятие «звучащее вещество» до сих пор не утратило налета некоторой экстравагантности, оно понятно на интуитивном уровне. По сути оно имеет полемический смысл и направлено против школьного понимания формы, как результата сложения структурных единиц в их тактовом исчислении ($1+1=2$; $2+2=4$; $4+4=8$ и т. д.). «Почему, – пишет Асафьев, – отдается предпочтение арифметической прогрессии $\langle \dots \rangle$?»⁹. Учебники Римана, Бусслера и других авторов содержат немало арифметических подсчетов: речь идет о количестве и суммировании тактов. Переведя синтаксические единицы на язык числа тактов, традиционная теория совершила подмену живой музыки «такто-строительством». Бесспорно, в такой упрощенной схеме синтаксис усваивается легче, но от этого он не становится адекватным музыкальной реальности. Музыкальные события заменяются формальной процедурой. В такой схеме музыка не дышит, не растет, не развивается, она *складывается* из тактов, наподобие детских кубиков.

Введенное Асафьевым понятие «звучащего вещества» призвано нейтрализовать арифметический подход и представить вместо разрозненных априорных единиц «звуковую массу», которая становится музыкой лишь пройдя «процесс оформления», то есть обретя внутреннюю организацию. Асафьев исходит

⁶ Соссюр Ф. Курс общей лингвистики. М., 1933. С. 121.

⁷ Там же. С. 109.

⁸ Глебов И. Процесс оформления звучащего вещества // De musica. Петроград, 1923.

⁹ Замечание верное, хотя приводимый Асафьевым на с. 151 пример: « $8+8+8$ » неудачен. Это не прогрессия, а периодичность.

из эмоциональных стимулов творчества: «В музыке, которая разворачивается во времени, в длительности и звучит как бы в некоторой перспективе <...>, в музыке, обусловленной как бы сущим в ней *élan vital*¹⁰ – действует чаще всего неуловимый сознанием эмоциональный ток: форма рождается произвольно»¹¹. Иными словами, процесс оформления звучащего вещества должен совершаться естественно и быть следствием интуитивного рождения музыки. Ее источник «в таком органическом творчестве, где форма рождается как осознанный синтез, в результате процесса взаимопритяжения и взаимоотталкивания звучащих частиц»¹².

«Какова же роль сознания в органическом процессе оформления звучащего вещества? – задается вопросом Асафьев. – <...> Это важная задача. Только решив ее, можно будет подойти, как к обоснованному положению, к тому, что художественно-музыкальное произведение есть, все-таки, и всегда организм <...> значит, в его создании участвует творческая интуиция (таинственный X = *élan vital* или *Formenwille* и т. п.) и интеллект, ибо творческий акт рождения художественного произведения немислим вне сознающей его личности и всецело *непроизвольным* он быть не может»¹³.

Таким образом, рассмотрение двух начал – звучащего вещества и процесса его оформления – приводит Асафьева к постановке проблемы природы художественного творчества и соотношения в нем интуиции и интеллекта. И тогда становится понятным, почему статья начинается с большой цитаты из известного письма Моцарта отцу, которое, однако, считается апокрифом¹⁴.

Кроме того, в статье об оформлении звучащего вещества Асафьев пытается разобраться в сложной диалектике пребывания музыки одновременно в двух онтологических измерениях: временном и пространственном. Временное, вроде бы, не требует доказательств, зато пространственное в них, безусловно, нуждается. На помощь приходит вводимое Асафьевым понятие *кристаллизации*, которое найдет свое применение и в I части книги «Музыкальная форма как процесс». Он обращает внимание на огромную роль пространственных представлений в системе мышления музыканта. Его интересует, «почему же музыканты, тогда как все они должны инстинктивно или сознательно признавать временную природу музыки <...>, так упорно цепляются за пространственную архитектонику, анализируя пространно и детально прошедшие в давнем опыте формообразования»¹⁵ и вставая в тупик перед каждым новым явлением, пока оно не окристаллизуется»¹⁶. Асафьев справедливо обращает внимание на закономерность музыкального мышления и музыкального восприятия: музыка мыслится музыкантом как откристаллизованное *целое*, которое можно охватить одним актом внимания, одним мыслительным действием.

Статья «Процесс оформления звучащего вещества» свидетельствует о дальнейшем расширении теоретических поисков Асафьева. Его мысль постоянно

¹⁰ «Жизненный порыв» (франц.) – ключевой термин «философии жизни» (или «интуитивнизма») Анри Бергсона (1859–1941), влиятельнейшего мыслителя первой трети XX века.

¹¹ Глебов И. Процесс оформления звучащего вещества. С. 153–154.

¹² Там же.

¹³ Там же. С. 155–156. Следует оговорить, что под «произволом» и «произвольным» Асафьев, согласно нормам его времени, имеет ввиду не своеволие, а свободное проявление творческого инстинкта вне навязанных ему извне норм.

¹⁴ Это письмо восходит к известной работе о Моцарте Отто Яна, но многократно цитировалось в различных работах. Асафьев цитирует его в передаче Николая Лосского, а тот, в свою очередь, заимствовал его из работы Эдуарда фон Гартмана «Философия бессознательного» (1869). Такой интерес к письму объясняется тем, что в нем с удивительным лаконизмом и точностью описан творческий процесс композитора в единстве его бессознательных и сознательных механизмов. Как исходный пункт концепции письмо Моцарта сразу направляет внимание читателя на ту проблему, к которой автор приходит ближе к концу статьи – проблеме соотношения интуитивного и рационального.

¹⁵ Здесь слово «формообразования» следует читать во множественном числе (прим. автора статьи – М. А.).

¹⁶ Глебов И. Процесс оформления звучащего вещества. С. 151.

вращается среди таких пар понятий, как физическое и духовное, временное и пространственное, интуитивное и рассудочное, форма и содержание, движение и статика, творческое воображение и априорные нормы. Основное внимание автора привлечено к противоречию между тем, что он называет произволом творческой фантазии (точнее, ее бессознательной работой) и навязываемым ей извне принципам построения музыкальной формы.

«Наука музыкальной композиции, – писал в статье Асафьев, – должна встать на путь изучения законов музыкального движения, ибо только в длительности и протяженности (во времени) звучания постигается музыка в ее первооснове (слуховое восприятие). Лишь под воздействием в умозрении постигаемого потока звучаний и в сознании необходимости зафиксировать “летучую” природу музыки, – выкристаллизовываются в практике композиции методологические схемы, от которых и исходит в процессе научения и обучения технике “композиторского ремесла” та или иная школьная метода или схоластическая практика, т. е. “отражение творчества” по чертежам былых опытов»¹⁷.

Таким образом, статья «Процесс оформления звучащего вещества» стала еще одним шагом на пути к построению целостной концепции, нашедшей свое выражение в двух книгах с общим названием «Музыкальная форма как процесс».

* * *

Известно, что первая и вторая части труда «Музыкальная форма как процесс» появились на большом временном расстоянии друг от друга. Первая часть – в 1930 году, вторая – в 1947-м. Между ними имеются весьма серьезные различия; тем не менее они связаны между собой единым взглядом на музыку и общими мотивами.

Концепция музыкальной формы как процесса закономерна, поскольку коренится в феномене звука, обусловлена его временной природой. Обе книги отличаются широтой теоретической проблематики и охвата исторических явлений. Но это разная проблематика и несходные анализируемые явления. Вторая книга ни в чем не повторяет первую. Симптоматично, что первая книга имеет оглавление, у второй книги его нет – она не структурирована, разделы следуют друг за другом в произвольном порядке. Это пример того спонтанного письма, о котором говорил сам автор.

Обратим внимание на еще одно различие. В первой книге музыка рассматривается в более широком социальном и общенаучном ракурсе. Вторая сосредоточена скорее на специфических аспектах музыкального языка и музыкальной семантики.

Показательна в этом отношении фраза, открывающая первую книгу: «Музыкальная форма, как явление социально детерминированное, прежде всего, познается как форма (вид, способ, средство) социального обнаружения музыки в процессе интонирования: будь то откристилизовавшаяся схема сонатного аллегро или система кадансов, или формулы ладов и звукорядов – за всем этим кроется длительный процесс нащупывания, исканий и приспособлений наилучших средств для наиболее “доходчивого” выражения, т. е. такого рода интонаций, которые усваивались бы окружающей средой через формы музицирования возможно продуктивнее»¹⁸.

Не будем подвергать эту фразу анализу. Отметим лишь очевидное. Музыка понимается Асафьевым как явление социального бытия¹⁹, а последнее выража-

¹⁷ Цит. соч. С. 159.

¹⁸ Глебов И. Музыкальная форма как процесс. М., 1930. С. 3.

¹⁹ Было бы ошибкой приписывать этот подход к музыке влиянию вульгарного социологизма. Асафьев дает точный адрес влияний, которые он испытал, отсылая читателя к сноске на с. 77. Это известный французский лингвист Антуан Мейе, рассматривавший язык как социальный институт.

ет себя в практике музицирования, в процессе которого закрепляются найденные музыкой средства. «Форма – не только конструктивная схема, – пишет далее Асафьев. – Форма, проверяемая на слух, иногда несколькими поколениями, то есть непременно социально обнаруженная (иначе как и где она могла бы окристаллизовываться) – организация (закономерное распределение во времени) музыкального материала, иначе говоря, организация музыкального движения, ибо неподвижного музыкального материала вообще нет»²⁰. И далее: «<...> музыкальная форма есть процесс обнаружения музыки в закономерном сопряжении интонируемых элементов. <...> Этот процесс представляет собой творческую <...> организацию звукосочетаний на основе социально испытанных принципов»²¹.

В книге весьма оцутим опыт предшествующих работ, рассмотренных нами выше. «В музыке всё измеряется соотношениями, всегда изменчивыми», – пишет Асафьев²². Здесь же он снова подчеркивает роль отношений тождества и контраста, но теперь они рассматриваются с точки зрения становления, движения музыки: «<...> ни один момент интонирования, в сущности, не оценивается как самодовлеющий, а всегда как стадия перехода в последующий»²³.

Основная проблема первой книги – проблема *движения*, которое обеспечивает событиями процесс становления музыки. С разных точек зрения эта проблема изучается на протяжении двенадцати глав. При этом в рассмотрение проблемы вовлекаются различные исторические факты и факторы имманентных законов музыкальной организации. «Понять форму музыкального произведения, это значит уяснить *целесообразность продвижения* воспринимаемого слухом потока звучаний, отдать себе отчет, почему движение продолжается, то сокращаясь, то растягиваясь»²⁴.

Как видим, Асафьев рассматривает проблему движения, учитывая сразу два фактора – творческий и перцептивный; его интересует не только как осуществляется движение, но и как оно воспринимается слухом. Этот двойной ракурс исследования музыки – со стороны возникновения звучаний и со стороны их восприятия – характерная особенность метода Асафьева, в котором сказывается понимание бытия музыки в общественной среде, где рождаются новые звучания и новые формы и где они *осваиваются* и *усваиваются* слухом. «Слух *втягивается* в поразившие его своей новизной созвучия и устанавливает большее или меньшее сходство с прежними. Музыкант-специалист и рядовой слушатель различаются друг от друга только в том отношении, что у первого в сознании гораздо больший запас готовых строго *систематизированных звуко-отношений*, тогда как у рядового слушателя их меньше, и он чаще всего удовлетворяется только привычными слуховыми навыками и узнаванием отдельных *моментов*, а не общей функциональной их связи»²⁵. В наши дни это положение уже не кажется чем-то новым, а в то время, когда писалась первая книга, сам подход к музыке с точки зрения ее дифференцированного восприятия представлялся смелым и многообещающим. Апелляция к «общественному слуху» как регулятору музыкальных интересов получит развитие в попытках сформировать социологию музыки.

Следующие главы первой книги (со 2-й по 6-ю) посвящены по-разному исследуемой проблеме музыкального движения. Судя по тому вниманию, которое уделяет ей автор, он относит проблему движения к числу кардинально важных. В самом деле, коль скоро музыка совершается как процесс, то условием ее временного существования является движение. Стоит добавить, что само понятие

²⁰ Глебов И. Музыкальная форма как процесс. С. 4.

²¹ Там же. С. 7.

²² Там же. С. 8.

²³ Там же. С. 8.

²⁴ Там же. С. 14.

²⁵ Там же. С. 15.

музыкального движения, в сущности, является метафорой, основано на восприятии музыки. О движении можно говорить только по отношению к какому-то объекту, который перемещается в пространстве. В музыке впечатление движения рождается благодаря возникновению последовательностей звуков, и чем быстрее они сменяют друг друга, тем выше кажется скорость музыкального движения.

Даже отдельный звук, в сущности, процессуален. Но его недостаточно, чтобы вызвать впечатление движения. Только последовательность звуков может быть осознана как движение и, следовательно, как процесс. Но для этого ее надо как-то организовать. Поэтому почти с самого начала и до конца работы объектом пристального внимания Асафьев выступают различные способы организации звуковых последовательностей. По сути здесь источник его подхода к музыкальной форме: форма – результат организации звуковых последовательностей и их соотношений. А поскольку движение есть процесс, протекающий во времени, форма заранее постулируется в качестве следствия процесса. Именно в этом смысл асафьевского термина «оформление»: процесс порождает формы в ходе освоения времени и, тем самым, «оформляется», то есть обретает закономерно организованный вид. Так, через посредничество понятия «процесс» форма осмысливается как функция времени.

Последовательность звуков создает впечатление движения только будучи как-то организована, а организация должна базироваться на каких-то исходных, фундаментальных принципах. Асафьев считает, что таковыми являются отношения *тождества* и *контраста*. Это давняя идея Асафьева, но лишь в первой книге она получает достаточно полное раскрытие.

Асафьев начинает с простейших форм тождества, а точнее сходства. «Повторяющееся движение или проведение дважды или несколько раз одного и того же музыкального материала является наиболее простым и вместе с тем доступным средством продолжить однажды найденное или выбранное соотношение»²⁶. Тут же выясняется, что речь идет, собственно, не о тождестве, а о разнообразных видах повтора. Конечно же, Асафьев отдает себе отчет, что повтор может быть точным и неточным, демонстрировать не буквальную общность, как он пишет, а сходство. Этого, однако, достаточно, чтобы установить преемственность и, тем самым, продолжить движение. При всей своей элементарности это важное наблюдение: при повторе (буквальном или неточном) устанавливается связь, рождающая впечатление единства воспринимаемого музыкального объекта. Движущееся музыкальное образование становится реальным предметом внимания.

Далее Асафьев рассматривает продолжение посредством повтора не в горизонтали, а в разных голосах. Картина усложняется, но главное достигнуто: то, что предстает при помощи простого, вариантного или имитационного повтора, расширяет пространственные параметры музыкального объекта, но восприятие уже «захвачено» им и ждет продолжения.

Вместе с тем Асафьев обращает внимание, что в ходе продолжения могут возникать различия повторяющихся элементов, которые становятся стимулом для дальнейшего продвижения музыки. Постепенно в круг его рассмотрения включаются вариантность, вариационность, сложные приемы звуковой комбинаторики (характерной, например, для Баха). От форм, основанных на *basso ostinato*, через канон и фугу, Асафьев приходит к симфоническому развитию, основанному на повторяющихся ритмоинтонационных формулах, сообщающих музыке энергию и динамику развития. По сути Асафьев говорит здесь главным образом о производных тождества: повторе, варианте, имитации, вариациях. Элементы контраста в виде различий включаются пока в минимальной степени. Тем не менее рассмотренные явления позволяют ему сделать важный мето-

²⁶ Там же. С. 19.

дологический вывод: «<...> слушание музыки <...> [есть] процесс интенсивнейшего сравнения каждого предшествующего интонационного момента с последующим»²⁷.

Поскольку в основе музыкальной процессуальности лежит специфический феномен движения, предметом внимания Асафьева становятся причины его возникновения. Движение является следствием энергии, его вызывающей. Есть основания полагать, что интерес к проблеме энергии возник у Асафьева не без воздействия теории Курта с ее «психической энергией». Другим источником, возможно, явилась теория ладового ритма Яворского. Внимание обоих ученых было приковано к взаимодействию тонов. Курт, как известно, считал, что источник движения звуков – «психическая энергия»; она-то и заставляет один звук переходить в другой. То, что происходит *между* звуками, важнее самих звуков, ибо «психическая энергия» является причиной перехода одного звука в другой. Если Курт до известной степени «дематериализовал» музыку, то Яворский, напротив, исходил из реально существующих звуков и искал причины их отношений. Но выдвинув понятие «тяготение», он не пытался обосновать его ни психическими, ни социальными причинами, оно осталось только в рамках теории музыки.

Асафьев пользуется обоими понятиями – и энергии (правда, без эпитета «психическая»), и тяготения. Для него звуковое движение – реальный процесс, совершающийся в музыкальном материале, в «звучащем веществе» (он сохраняет верность этому понятию). Следовательно, и причины должны быть вполне материальными. Это структура и сама музыкальная (точнее, социально-музыкальная) практика. За ними, конечно, стоит человеческий фактор: музыкальное мышление, сознание, помноженное на технику композиции. «Музыка как чувственно непосредственное познание мира, – писал он, – есть обнаружение материала в формах движения, организованных человеческим сознанием и *умением* (техника искусства)»²⁸. Апелляция к музыкальному материалу не является следствием примитивного материализма. В этом видится скорее убежденность музыканта-практика, на своем личном примере познавшего зависимость музыкального сознания от звуковой материи и профессионального умения с ней обращаться. Поэтому он слышит музыку в ее реальном бытии, а энергию и стимулы движения ищет в событиях, совершающихся в самой звуковой среде.

«Каждая музыкальная композиция, – пишет Асафьев, – это комплекс подвижных звукоотношений, совокупность которых может быть строго замкнутой и *уравновешенной* формой, но может мыслиться и в виде ряда бесконечных звеньев (разомкнутая форма)»²⁹. Для европейской культуры разомкнутые формы не характерны (исключением могут быть некоторые авангардные опусы). Поэтому для понимания музыкальной формы, являющейся процессом звукодвижения, важны моменты отправного толчка, с одной стороны, и замыкания, с другой. Изучение исходных стимулов движения Асафьев относит к области музыкальной динамики. «С точки зрения музыкальной динамики, – пишет он, – эволюция музыкальных форм представляется стремлением человеческого мышления добиться максимальной <...> протяженности музыкального движения»³⁰. Для этого необходимо усиление стимулов, вызывающих движение, отдаляющих момент наступления равновесия. Примером такого построения Асафьев называет «бесконечную мелодию» Вагнера. Первой задачей изучения формирования автор считает наблюдение за стимулами, организующими движение. К ним он относит энергию вводного тона, задержания, соотношение консонанса и диссонанса, которые могут меняться и в зависимости от этого служить силами про-

²⁷ Там же. С. 31.

²⁸ Там же. С. 42.

²⁹ Там же. С. 33.

³⁰ Там же.

движения, то есть конкретные формы звукоотношений. Эти примеры важны для него, поскольку помогают определить сущность музыкальной энергии. Приведем еще одну цитату: «Понятие энергии не может не быть приложимо именно к явлению сопряжения созвучий, потому что иначе совсем уничтожается понятие музыкального *материала* («звучащего вещества»), а значит, и физическая данность музыки. Проблема ставится так, поскольку при исследовании процессов оформления в музыке никак нельзя исключить самого факта звучания или интонирования»³¹. Думается в этих словах выражено *сredo* теории Асафьева. За ними слышится полемика с Куртом и отчасти с Яворским. Ускользящей от наблюдения «психической энергии» Курта Асафьев противопоставляет *материальную реальность музыки* – сами звучания, факты интонирования, а умозрениям и абстракциям Яворского – живую плоть музыки, данную в различных формах звукоотношений. Музыкальную энергию Асафьев считает преобразованием жизненной энергии автора музыки: автор «переводит избыток своей жизненной энергии в энергию звуков»³², которая «заражает» слушателя, способного адекватно слышать музыку. Это «заражение» происходит посредством организованных комплексов звукоотношений. «Тем самым устанавливается *место* музыкального произведения, как одного из видов превращения энергии – место между творческим актом и восприятием <...>. Вид энергии, проявлением которого необходимо считать движение музыки, является интонационной энергией, развертывающейся в звуко-движении»³³ (курсив мой – М. А.).

Так устанавливается взаимосвязь важнейших понятий теоретической концепции Асафьева: *энергии, движения, музыкального материала, интонирования и процесса формования*. А следовательно и концептуальное единство его теории.

Еще раз хочется подчеркнуть ее погруженность в музыку. Апелляция к музыкальным явлениям сопровождает развитие теории непрерывно, но в некоторых случаях музыка выходит на поверхность, и ученый дает нам почувствовать ее власть над его мыслью. В качестве примера можно привести его тонкий анализ Фуги *cis-moll* (ХТК, I) – анализ не формальный, не школьный, предпринятый с целью показать «действующие силы» музыки, которые стимулируют ее развитие и вытекают из реальных звуковых, интонационных предпосылок, открывающих путь вперед или замыкающих движение. Этот анализ вполне отвечает приведенному рядом положению: «<...> необходимо считать всякое музыкальное движение, которое и в целом и в каждый данный момент постигается как становление организующих его сил, как акт формования, – *состоянием неустойчивого равновесия*, замкнутым между первым толчком <...> и замыкающей движение конечной формулой (концовка, каданс)»³⁴.

Постулируя процесс в качестве сущности музыкальной формы, Асафьев погружается в изучение музыкального движения. Выше мы признали понятие музыкального движения результатом метафорического замещения реального иллюзорным. Один взятый звук сменяется другим, и так продолжается до окончания звучания произведения. Чем быстрее происходит такая замена, тем выше темп и тем ярче впечатление, что мы имеем дело с движением самих звуков. Музыкальная кинетика, разнообразные виды пассажей и другой быстро исполняемой фактуры основаны на этой иллюзии. Наоборот, чем медленнее темп, тем больше причин воспринимать и осмысливать каждое отдельное звучание и тем меньше оснований для слияния последовательности звуков в единую «бегущую» линию. Сознание и восприятие расщепляются, и знание того, как в действительности происходит музыкальное движение, не мешает непосредственному

³¹ Там же. С. 36.

³² Там же.

³³ Там же. С. 37.

³⁴ Там же. С. 41.

восприятию и восхищению блеском виртуозной игры. Музыка формирует свой кодекс восприятия, создает своих героев и персонажей, ее населяющих, и не требует оговорок. Время и стиль делают свое дело.

Асафьев обращает внимание на важнейшие фазы движения: начало, продолжение («продвижение») и замыкание. Он считает, что независимо от эпохи и стиля эти три фазы в том или ином виде присутствуют в любой музыке (например, в любом мелодическом построении, будь то григорианская псалмодия или «бесконечная мелодия» Вагнера). Действительно процесс должен иметь начало, как-то продолжаться и, наконец, завершиться. Совершенно ясно, что эти фазы имеют общий и внемузыкальный характер. Тем они и закономерны.

Начало Асафьев называет толчком (понятие, возникшее, вероятно, не без влияния музыки Бетховена, которой здесь очень много). Правильнее было бы говорить о начале, исходном интонационно-тематическом комплексе, наконец, просто мотиве, что было бы (и нередко) вполне правомерным.

Понятие толчка, первоисточка представляется нам нерелевантным. Начало произведения зависит от всего замысла в целом. Целое же вообще первично по отношению к деталям (на это указывал еще Шеллинг). Поэтому начало будет таким, каким планируется все сочинение. Оно *порождается* замыслом. Жанр, форма, традиция могут сыграть в этом определенную роль, но их власть ограничена только *типом*, только *общим*, и не простирается на область музыкальной конкретики. Начало есть начало только *данного* текста, поэтому индивидуальное в нем, несмотря ни на что, преобладает.

То же самое верно и для фаз продолжения и замыкания. Но здесь есть серьезные отличия. Продвижение действительно находится в зависимости от начала, но оно опосредовано прохождением промежуточных этапов, а их число и особенности могут быть сколь угодно индивидуализированными. Что же касается замыкания, то здесь и в самом деле существуют стабильные формы. Так, известно грамматическое происхождение каданса. Свою традицию имеет и кода или, допустим, последняя вариация в вариационном цикле. Это общеизвестно. Но в самом общем плане значение исходного пункта произведения (как бы его формально ни определять) можно и нужно рассматривать в качестве того зерна, из которого вырастает вся музыкальная композиция. В этом Асафьев прав.

Вместе с тем он замечает: «Чем длительнее и сложнее (по соотношениям отделов и мельчайших частиц) музыкальное становление или процесс оформления³⁵, тем труднее детально выявить действенные факторы этого процесса в их взаимодействии»³⁶. Выбрав объектом наблюдений начало движения, Асафьев оказался в трудной ситуации: мир музыки – в гораздо большей степени мир разнообразия и исключений, чем типологии и систематики. Поэтому упрощенно-механистический подход (причина движения – толчок) вряд ли продуктивен. Причина того или иного начала, как об этом говорилось выше, лежит в плоскости замысла, творческой интенции, исходной идеи сочинения, наконец, стиля композитора или эпохи в целом.

Изучение самого движения оказалось более обнадеживающим. Здесь Асафьев имел дело по крайней мере с устоявшимися и закрепленными в технике композиции приемами. Это имитация, секвенция, разного рода перемещения, напластования, а на уровне мелодики – «опевание», скачок с последующим заполнением; к этому можно было бы добавить не раз упоминаемые на страницах книги повтор и вариант. Неоспоримая мысль о том, что музыка всегда имеет начало, продолжение (движение) и конец, приводит Асафьева к обобщающей формуле, которая приобрела большую известность:

i:m:t,

³⁵ Нам представляется, что это одно и то же (прим. автора статьи).

³⁶ Там же. С. 51.

где *i* – *inimum* (начало), *m* – *movere* (двигать), *t* – *terminus* (конец, предел)³⁷.

Очевидно внемузыкальное происхождение этой формулы: все в этом мире имеет начало, продолжение и конец, и музыка не является исключением. Тем не менее для понимания процессов оформления формула полезна, ибо вводит в проблему музыкальной композиции функциональный аспект. Каждый член формулы символизирует ту или иную конструктивную, а значит и семантическую функцию. На основе функционального подхода можно рассматривать различные виды начал, виды продолжений (движения) и завершений. В силу своей универсальности формула может действовать на разных уровнях формы, что было показано В. П. Бобровским³⁸. В результате вся форма выстраивается как иерархия универсальных функций: от верхнего уровня – уровня целого – до нижнего – уровня исходных структурных единиц (или наоборот: от нижнего уровня до высшего). Внемузыкальная идея оказывается способной объяснить сложную структуру музыкальной формы.

Слух, разумеется, эту структуру не улавливает, особенно если речь идет о низших структурных уровнях. Воспринимается прежде всего единый динамический процесс: «При восприятии же музыкального становления слухом, как организованного *интонируемого* движения, – все стадии его представляются данными единого динамического процесса, в котором, с одной стороны, постоянное взаимодействие тонов и звукокомплексов, с другой – каждый момент звучания определяется всей совокупностью данных соотношений тонов, т. е. нет сложения тактовых единиц, а только произведение элементов различной степени напряжения»³⁹. Как видим, Асафьев по-прежнему остается в оппозиции к устарелой трактовке формообразования как сложения тактов.

Среди факторов формования Асафьев уделяет должное внимание отношениям диссонанса и консонанса. То, что разрешение диссонанса является сильным стимулом дальнейшего развития движения, доказательств не требует. С этой целью собственно, и возник сам диссонанс. Требовалось такое звуко сочетание, которое было бы акустически «неправильным» и нуждалось в исправлении. Исправление и создавало момент движения. Диссонанс стал мощным энергетическим средством нагнетания напряженности, выражения трагических эмоций и драматических ситуаций. К тому времени, когда у Асафьева складывалась своя теоретическая концепция, мастерство пользования диссонансом возросло настолько, что масштабы и «длние» формы в отдельных случаях полностью зависели от времени его разрешения. Асафьев не мог пройти мимо вагнеровской техники пролонгированного разрешения и феномена «бесконечной мелодии». Речь, собственно, должна идти не только о мелодии, но о принципах организации «формы дуги» (*Bogenform*) вообще. Движение и увеличение масштабов вагнеровской формы в значительной мере были связаны с оттяжкой разрешения диссонансов, благодаря которому удавалось преодолеть тенденцию к замыканию и, следовательно, к делению формы на отграниченные друг от друга разделы, а также организовать последовательный рост уровня кульминирования.

По ходу изложения Асафьев называет имена композиторов, в чьей музыке возрастала роль диссонансов и одновременно менялась их трактовка. Это Бородин, Мусоргский, Римский-Корсаков, Лист, Рихард Штраус, конечно, Скрябин и импрессионисты, в творчестве которых диссонансирующие вертикали различного типа приобретали значение стилевых признаков. Асафьев справедливо отмечает, что звучание диссонанса (в восприятии) постепенно смягчалось, что он все больше превращался в особую звуковую краску и в целом активно эволюционировал в сторону колористической трактовки. В процессе исторического развития, пишет он, «гармоническая ткань становилась утонченнее, и прежние

³⁷ Там же. С. 66.

³⁸ См.: Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М., 1978.

³⁹ Глебов И. Музыкальная форма как процесс. С. 70.

четкие формулы соотношения диссонанса и консонанса вуалировались, смягчались и разлагались, отчего движение становилось почти только чередованием вертикалей»⁴⁰. Иными словами, грамматическая функция отношений диссонанса и консонанса снижалась, и они постепенно уравнивались в своем значении как элементы гармонического ряда.

Странно, что Асафьев обходит здесь отношения устойчивых и неустойчивых гармоний. Правда, позже, в Добавлении II он восполнит этот пробел. Но логичнее было бы рассматривать оба явления в одном месте, поскольку они пересекаются. При этом отношения консонанса и диссонанса не покрываются отношениями устоя и неустоя. Устой всегда является консонансом, тогда как неустой может быть и консонансом и диссонансом. Это вполне самостоятельный уровень структуры музыкального языка, хотя и связанный с консонантно-диссонантными отношениями. Между ними есть функциональные отличия: соотношения неустоя и устоя тотально формируют гармоническую ткань, тогда как соотношения диссонанса и консонанса являют собой экстремальный случай звукового конфликта. Как правило, диссонантно-консонантные отношения накладываются на отношения неустойчивой и устойчивой гармоний, усиливая их. Так или иначе, разрешение неустоев в устои является нормативным условием гармонического движения, а, следовательно и процессуального развития музыки.

III раздел книги посвящен собственно музыкальным формам и лежащим в их основах принципам тождества и контраста. Асафьев справедливо указывает на мнемоническую функцию этих принципов: тождество способствует удержанию в сознании текучего материала музыки и тем самым оказывается необходимым условием существования музыки, а контраст противопоставляется тождеству и этим утверждает главенство тождества. Правда, Асафьев тут же разъясняет, что под тождеством следует понимать достаточно широкий спектр явлений, основанных на сходстве: буквальный повтор, вариант, различные степени подобия, свидетельствующие, по сути, о различных видах повторности. Следовательно, понятие тождества применяется условно, равно как и понятие контраста. Оба понятия указывают скорее на главные тенденции, образующие широкие области музыкального формообразования. Признаком первой выступает не столько буквальное тождество, сколько сходство любой степени. Признаком второй – новая структура, которая может и не создавать резкого контраста по отношению к предыдущей, но быть просто другой по одному или всем параметрам. Повтор – простейший способ продолжения, но он не может длительно поддерживать развитие музыки. Наступает момент, когда требуются либо изменения, либо появление чего-то иного. Между структурами могут возникать отношения противопоставления и сопоставления. В любом из перечисленных случаев достигается эффект продолжения.

Асафьев подчеркивает необходимость взаимодействия тождества и контраста. «Ясно, что применение каждого из принципов в чистом виде немислимо и приводит к абсурду: принцип абсолютного тождества дает бесконечный ряд повторений, а принцип абсолютного контраста дает бесконечно изменчивую звуко-ткань, не улавливаемую сознанием, ибо нет способа фиксировать ее в памяти. Значит, в музыке мы всегда имеем дело *со взаимообусловленностью и взаимодействием обоих основных принципов оформления*» (курсив мой. – М. А.)⁴¹. Этот вывод ставит всё на свои места,

Строго говоря, имеются только три способа продолжить начатое: повторить его ($a, a, a...$ и т. д.), повторить его с изменениями (a^1, a^2, a^3 и т. д.) и построить новую структуру (a, b, c и т. д.). Первое – простой повтор, второе – создание

⁴⁰ Там же. С. 81.

⁴¹ Там же. С. 101.

вариантов, третье – появление новой структуры вслед за первоначальной (или предшествующей). Но, как показал Асафьев, первый и третий случаи, будучи применены неконтролируемое число раз, могут привести только к абсурду, и фактически лишь второй, то есть вариант, способен эффективно продолжить начатое в соответствии с вектором текущего времени.

В действительности так и происходит. Длительный повтор в принципе возможен, но только в качестве специфического случая организации ритмофактуры (органный пункт, остинато), то есть средства особого рода. Контраст в чистом виде также встречается, но это экстраординарное средство решения особых содержательно-драматургических задач. И только вариант, с его бесконечными возможностями сочетания *прежнего* и *нового*, с присущим ему удержанием достигнутой реальности и ее изменений, направленных в будущее, способен продвигать музыку вперед. В сущности, то, что Асафьев именуется тождеством или контрастом, по большей части сводится именно к различным проявлениям вариантности⁴².

Так выясняется, что всякий раз *важна преобладающая тенденция* – она определяет «меру вещей» и смысл происходящего.

По сути, музыка развивается в постоянных колебаниях между сходством и различием. В них – ее жизнь, ее кипение. Слушая, мы не замечаем непрерывно совершающихся перестановок акцентов со сходства на различия и наоборот. Для нас все слышимое – единый пласт становящегося контекста. Эти переакцентировки бывают настолько малы, непродолжительны, что наше восприятие не успевает их фиксировать. Смыслы формируются на более высоких уровнях и более крупными планами.

Следует учесть, что сходство композиционно достигается легче, чем контраст. «На руку» сходству играет инерция движения. Без инерции нельзя создать континуум. Продолжительное развитие должно опираться на длительно действующие факторы, в которых гибко комбинируются элементы сходства и различия. При этом один элемент или группа элементов могут оставаться константными, открывая простор для изменений другому или другим. Часто это целый структурный уровень (например, ритм, фактура, тембр, регистр, тип движения). Носителями же изменений, то есть самого движения, становятся другие уровни, формирующие подлинные события.

Асафьев не упускает возможности углубиться в подробности. Он классифицирует способы получения условного тождества, отмечая два важнейших русла его функционирования: вариационные и имитационные формы. Вариации возникают вследствие перерождения темы, тогда как имитация достигается с помощью горизонтального повторения темы, но порой в несколько измененном виде. По сути же вариации и fuga глубоко родственны, ибо обе формы призваны осуществлять продолжение посредством единства сохранения и изменения, хотя и разными средствами. Если сравнить классические вариации (а именно им автор уделяет наибольшее внимание) с fugой по критерию преобладания сходства и различия, то в fugе будет доминировать сходство, а в вариациях – различия. Это скажется на динамическом профиле каждой из двух форм: fuga замкнута в рамках одного состояния, одной звукоидеи, в то время как суть классических вариаций в многообразных способах преодоления идентичности темы и достижения нового качества. Это формы уже другой эпохи, для которой изменение стало типичной чертой музыкального мышления. «В спаянности и непрерывности *подобного* движения на основе *подобного* же материала – сущность форм канона и fugи»⁴³. Это известно. Но Асафьев акцентирует завоевание

⁴² В рамках структурализма для обозначения сложной и разнообразной по проявлениям диалектики сходства и различия и отличия ее от тождества был привлечен термин «эквивалентность», указывающий на сходство структур лишь по некоторым, пусть важнейшим, параметрам.

⁴³ Глебов И. Музыкальная форма как процесс. С. 94.

имитационной техники как важнейший этап в истории музыки, музыкального мышления. Он отмечает и постепенный переход от монотематичности к свойственным сонатности контрастным сопоставлениям, признаки чего наблюдаются уже у Баха. Вообще Асафьеву свойствен гибкий подход, умение видеть явление в диалектических противоречиях, напластованиях, совмещениях разного в процессе исторической динамики. «Не надо думать, – пишет он, – что следующее триумфальное шествие сонатного (симфонического) *allegro* у венских классиков совсем оттеснило развитие монотематизма и принципа тождества, как доминирующего в оформлении. Во-первых, продолжали эволюционировать вариационные формы и рондо, а, во-вторых – никогда, в сущности, не прекращалась работа над фугой»⁴⁴. Думается, однако, что зачислять рондо (любой его разновидности) в разряд монотематических форм по меньшей мере спорно. Главенство одной темы в рондо очевидно, но столь же ясно, что оно осуществляется только благодаря наличию других тем. Новые темы оттеняют главную, контраст работает на тождество. Поэтому правильнее мысль (которая встретится у Асафьева несколько позже) о том, что рондо может служить примером взаимодействия принципов тождества и контраста.

Но справедливости ради подчеркнем, что Асафьева волнует не столько тождество, сколько *феномен единства* композиции, его истоки и структурные причины. Единство может быть основано на повторе, возврате музыкальной мысли, а может проявиться в том или ином композиционном принципе, который не дает эффекта тождества в явном виде, но способствует ему. Увлеченный этой идеей, Асафьев уравнивает по функции столь удаленные друг от друга явления, как *cantus firmus* и вагнеровские лейтмотивы. Исходная идея понятна: наличие единой (повторяющейся или возвращающейся, подобной или вариантной) мысли составляет суть всех музыкальных форм, независимо от их конфигурации и эпохи их бытования. Отличия состоят в *воплощении* этого принципа, но то, что на нем держится масштабная музыкальная конструкция, для Асафьева несомненно. Это дает ему моральное право на вывод: «Лейтмотив – руководящий *cantus firmus*»⁴⁵.

Констатируя разнообразные формы проявления сходства, Асафьев выдвигает интересную гипотезу о «*мнемоническом пороге*», действующем в тех формах, где превалирует принцип тождества. Продуктивность этой гипотезы в том, что она вводит в форму повтор как ее закон и особенность, делает его *необходимостью*. Иными словами, музыкальное развитие должно *подойти* к этому «порогу напоминания», чтобы оно стало ожидаемым, требуемым, вероятным. Для этого у музыканта должна быть либо привычка к такому возврату, либо композиторское слышание перспективы развития целого.

Позволим себе несколько расширить гипотезу Асафьева. Мнемоника музыкальной формы, по-видимому, распространяется не только на формы монотематической конструкции, в которых, как он пишет, преобладает принцип тождества. Вполне в духе интонационной теории можно было бы предположить, что она касается не только крупных, но и мелких составляющих музыкальной формы. Для этого достаточно вспомнить интонационный круговорот русской народной песни, особенно протяжной и многоголосной. Интонационные повторы, возвраты, закрепляющие состояние, жанровый стереотип и язык народной песни, – ее типологические черты. Повторы, подхваты, варианты – все это требует мнемонической активности тем более что в данном случае мы имеем дело с устным творчеством. Но то же самое относится и к профессиональной мелодике. Мелодическое искусство вообще не могло бы существовать без мнемонической цепляемости интонационных звеньев, без связи опорных точек развития, вне

⁴⁴ Там же. С. 95.

⁴⁵ Там же. С. 97.

сети явных и мнимых повторов. Когда же мы переходим к крупной профессиональной композиции, то помимо умножения и усложнения сети интонационных сходств и переключек, помимо «официальных» повторов, требуемых канонами формы, возникает уровень «подразумеваемых» сходств, намеков на уже прозвучавшие ситуации. Вне таких отсылок к более или менее недавнему «прошлому» для включения его в процесс музыкального дискурса не мог существовать никакой музыкальный текст как целостный феномен, как явление музыкального сознания. Возможно же всё это только благодаря постоянному и перекрестному действию мнемонических механизмов музыкально-слухового мышления.

Дважды на протяжении III части (в 8-й и 10-й главах) Асафьев обращается к формам, базирующимся на принципе контраста. Если из форм, основанных на принципе тождества, в центре внимания были фуга, вариации, отчасти рондо, то теперь предметом главного интереса становится сонатная форма. На первый план выдвигается бетховенская симфония и, шире, бетховенский тип мышления. Если Бах олицетворял идею тождества, то Бетховен – контраста, демонстрируя власть различия, достигающего уровня конфликта и являющегося импульсом интенсивного симфонического развития. Статике тождества противопоставляется динамика контраста⁴⁶, статическому континууму – дискретность непрерывных изменений и сопоставлений. Понятия тождества и контраста, таким образом, находят свое оправдание в эпохах, сформировавших разные типы искусства.

Анализируемая работа Асафьева во многом является исследованием музыкального мышления. Иной она и не могла бы быть. Чтобы понять, как происходит становление музыкальной формы как процесса, надо понять, как действует музыкальная мысль. Вот один из многих примеров: «Из сопоставления возникает возможность дальнейшего движения музыки»⁴⁷, – пишет Асафьев. Поскольку речь идет о формах, базирующихся на принципе контраста, ясно, что сопоставляется *разное*. Если это так, то перед нами не что иное как ситуация альтернативы. Она вынуждает сделать выбор из двух возможностей, который станет фактически выраженным в музыкальной форме «логическим выводом» относительно дальнейших действий. Их может быть много, и они будут различны, но в любом случае мы наблюдаем аналог мыслительных действий.

Музыкальное становление, на котором базируется музыкальная форма и которое исследует Асафьев, и есть процесс непрерывного музыкального мышления, основанного на выборе дальнейших шагов из предлагаемых или гипотетических альтернатив. Некоторые из форм со временем были канонизированы в виде схем, и это не только схемы расположения частей, но и схемы мыслительных действий. Их канонизация – явление нормальное и закономерное для искусства вообще, наблюдаемое повсеместно. Другое дело, что даже внутри схемы, на разных структурных уровнях сохраняется возможность выбора, чем определяется индивидуализация каждого случая использования той или иной

⁴⁶ Идея Асафьева об основополагающей роли принципа тождества для одних форм и принципа контраста для других вполне корреспондирует с характерным для структурализма различением эстетики тождества и эстетики противопоставления. При этом в качестве верхней границы первой рассматривается эпоха барокко, тогда как всё последующее искусство, начиная с сентиментализма, классицизма и тем более романтизма относится к эстетике противопоставления. См.: Лотман Ю. Лекции по структуральной поэтике. Тарту, 1964. Любопытно, что возникновение и развитие музыкальных форм и жанров, основанных на принципе тождества, совпадает по времени с эпохой утверждения эстетики тождества, а расцвет форм и жанров, базирующихся на принципе контраста, совпадает с зарождением и развитием эстетики противопоставления. В этом смысле красноречив выбор Асафьевым Баха и Бетховена в качестве наиболее ярких представителей, с одной стороны, творчества, основанного на принципе тождества, а с другой – на принципе контраста. Искусство каждого из гигантов точно вписывается в эпоху эстетики тождества (Бах) и противопоставления (Бетховен).

⁴⁷ Цит. соч. С. 103.

формы. Чем сложнее форма, чем больше в ней заложено исходных альтернатив (например, в сонатной форме их принципиально больше, чем в рондо), тем интенсивнее процесс поиска, сложнее выбор, выше сопротивление материала, труднее и извилистее путь музыкальной мысли. Выбор этот предсказуем лишь отчасти, а именно в той мере, в какой он регламентирован правилами музыкального языка и синтаксиса. Однако эти правила оставляют достаточно свободы для того, чтобы сохранялась возможность индивидуализации текста, то есть свобода художественного высказывания.

Не будем углубляться в подробности асафьевского изложения работы музыкальной мысли. Упомянутая им конкретика в наше время достаточно хорошо изучена. Это ритм смены контрастных явлений (всегда, заметим, индивидуальный), возникающая в процессе развития диалектическая триада *тезис – анти-тезис – синтез* (тоже, кстати, имеющая отношение к логическому мышлению), действующая на протяжении целого или его отдельных частей формула *i:m:t*, особенности тематического развития в разработках классических симфоний, диалектика тематического развития, роль репризы как синтеза, расширение коды, семантические и формальные функции финала симфонии и многое другое. Минуем также пространственные исторические экскурсы, посвященные формам, основанным на принципах тождества и контраста, а также становлению музыкальных циклов.

Неслучайно Асафьев завершает первую книгу главой о сюите и симфонии. Каждая из них венчает свою группу жанров и форм. В сюите преобладает принцип тождества, а в симфонии – принцип контраста. Такое завершение логично и потому, что сюита исторически предшествовала симфонии.

Все это вновь приводит Асафьева к утверждению, что «музыка – система организованного движения»⁴⁸. Эту мысль автор проводит через всю книгу, отталкиваясь от нее и постоянно к ней же возвращаясь на новом доказательном уровне. Концепция книги развивается подобно спирали, получая в каждом разделе, в каждой главе подкрепление новыми данными и аргументами и одновременно восходя на более высокий виток осмысления феномена специфики музыки. В наше время теория Асафьева уже никого не поразит новизной, но в свое время она была воспринята как новое слово в музыкальной науке, а ее автор почитался как самый видный отечественный ученый, чьи идеи открывают перед музыковедением новые горизонты и стоят на самом высоком мировом уровне. Справедливость требует согласиться с такой оценкой современников и отдать Асафьеву должное. Действительно, никто в российской музыкальной науке до Асафьева (или наряду с ним) не создал такой всеобъемлющей музыкально-теоретической концепции. И хотя теория Асафьева не превратилась в педагогическую дисциплину, многие его идеи, наблюдения, интерпретации отдельных творческих стилей и целых музыкальных эпох проникли в систему музыковедческих знаний и прочно закрепились в ней. Если бы в 1930–50-е годы существовал индекс цитирования, то у Асафьева он был бы очень высок и мог бы соревноваться с индексом цитирования классиков марксизма, но Асафьева, в отличие от них, цитировали искренне и столь же искренне им увлекались. Широта эрудиции, свободное оперирование данными многовековой истории музыки, наконец, само асафьевское слово, пропитанное музыкой, импонировали не только профессионалам, но и любителям музыки, число которых в те годы множилось беспрестанно.

Теория Асафьева *глубже* проникала в музыку, чем все, что писалось о музыке в те времена в отечественном музыковедении. В трудах Асафьева, где музыковедческие аспекты тесно переплетались с философскими и психологически-

⁴⁸ Там же. С. 117.

ми, а структурный уровень постоянно получал семантическую интерпретацию, сформировался новый синтез, характеризующий слово о музыке. Асафьеву пытались подражать, но, увы, безнадежно, ибо этот синтез был следствием не рассудочного подхода, но органичного проявления индивидуальности ученого и его музыкального таланта. Секрет асафьевского отношения к музыке состоял в том, что она была для него естественным проявлением человека, выражением его бытия во всех его составляющих, продуктом трудной интеллектуальной деятельности. Человек *выражен* в музыке столь же полно и всесторонне, как и в любом ином искусстве.

Первая книга завершается двумя дополнениями (автор именует их «добавлениями»). В первом Асафьев подводит итоги исследования. Добавление II имеет подзаголовок «Основы музыкальной интонации». Здесь кратко излагаются те положения, которые позже лягут в основу второй книги «Музыкальная форма как процесс. Интонация». Говоря о теории интонации, мы будем пользоваться обоими текстами, но, разумеется, с разной степенью подробности.

* * *

Вторая книга, «Интонация», была издана в 1947 году⁴⁹, но создавалась в условиях блокады Ленинграда со всеми вытекающими отсюда последствиями: голодом, холодом, болезнями, бомбежками. Эти различия не могли не сказаться на изложении и структуре книг. Если первая написана достаточно методично, несет на себе признаки академической традиции, то вторая изложена хаотично, чрезмерно свободно. Чувствуется, что автору было не до плана и строгой последовательности. Возникает впечатление, что Асафьев спешил зафиксировать свои мысли, пока еще мог держать в руке перо. Возможно, по этой причине, несмотря на подзаголовок второй книги, – «Интонация», – ее содержание, при всей его ценности, не складывается в целостную строго изложенную теорию. Тем не менее выражение «теория интонации» укрепилось в отечественном научном обиходе и даже встречается в зарубежных работах. Причина, думается, в том, что эта книга необыкновенно ярко запечатлела сам *феномен музыки*, свидетельствуя о таланте автора, о его чутком слухе и музыкальной памяти, а также об огромной эрудиции и продуманности многих явлений музыкального искусства разных эпох. В книге «Интонация» перед читателем предстал музыкаловедческий текст особого типа. Этот текст был *погружен в музыку*, воспринимался как ее адекватное словесное отражение. В этом смысле вторая книга значительно выигрывала по сравнению с первой. И написана она была столь живо и непосредственно, что отзывалась многими обертонами в музыкальном сознании читателя.

Вот почему первая и вторая книги сыграли разную роль в отечественном музыкознании. Если из первой было извлечено ее рациональное зерно – различие музыкальной формы как процесса и как кристалла, – то вторая воздействовала самым отношением к музыке, ее *слышанием*, а также многочисленными наблюдениями и умением поставить слово на службу музыке.

Тем не менее обе части «Музыкальной формы как процесса» тесно связаны между собой. Прежде всего их объединяет понятие интонации, которое активно участвует в исследовании уже в первой книге. Но этим связи не ограничиваются. Они уходят вглубь онтологической – временной – природы музыки.

«Интонация» – особенная книга о музыке. Музыка здесь не объект исследования, а предмет *воспоминания*. Воспоминания былых миггов общения с ней, ее переживания и проживания. Это мемуары, но мемуары особого рода. Речь идет не о событиях прожитой жизни, но о минутах и часах, проведенных вместе с

⁴⁹ Асафьев Б. Интонация. М.–Л., 1947.

музыкой. Поэтому это очень *личная* книга. В ней все дышит не только глубоким пониманием музыки – автор чувствует ее, как чувствуют близкого человека, – но и любовью к ней. С музыкой Асафьев прожил всю свою жизнь, она была для него не объектом исследования, а средоточием духовной жизни. В этом сказывалась и принадлежность Асафьева к традиции русской музыки. Он выступил как композитор и (позже) как музыкальный писатель на грани веков, когда музыка Чайковского, Римского-Корсакова, Мусоргского, Рахманинова, Скрябина еще не стала «наследством», отдалившимся прошлым, когда само музыкальное «сегодня» было немислимо без того мощного взлета национального музыкального гения, которым был отмечен век девятнадцатый и начало двадцатого. Конечно, то же самое следует сказать и о западной музыке XVIII–XIX веков, которую Асафьев знал блистательно. Но нам хотелось бы подчеркнуть, что талант *слышания* музыки, особое, можно сказать интимное, а не гелертерски сухое к ней отношение рождалось из русской музыкальной действительности, замешенной на живых национальных традициях. И потому книга «Интонация» стала продолжением прожитой личной музыкальной жизни. Вмешив в себя не только знание музыки, но и философские раздумья о ней, тонкие психологические наблюдения, книга оказалась не научным отчетом о проделанных исследованиях, а литературно ярким воплощением целого мира личных художественных переживаний.

Теория интонации Асафьева представляет собой весьма широкую и разветвленную концепцию, в ней условно можно различить два плана: внутренний и внешний.

Говоря о внутреннем и внешнем планах теории интонации, мы подразумеваем две ее разные, но одинаково важные стороны.

К внутреннему плану мы относим положения, имеющие отношение к *специфике* музыки. То есть те, в которых с помощью феномена интонации автор стремится объяснить истоки и сущность музыки как вида искусства и особой сферы художественного мышления.

Внешним планом теории мы будем называть широко представленную в книге область *функционирования* музыки, где интонация выступает в качестве носителя той или иной функции, выразителя смысла и необходимого фактора людского общения. Речь идет, следовательно, о тех социально-исторических явлениях, которые так или иначе вызывают изменения, в стиле музыки. Заметим тут же, что Асафьев далек от проведения прямолинейных связей, столь свойственных вульгарной социологии. Асафьев вводит в научный обиход формы бытового музицирования, фольклора, разного рода массовой, развлекательной музыки (*Unterhaltungsmusik*, по определению Бесселера). Он придает им важное значение не только как самостоятельным областям музыки, имеющим широкое распространение в обществе, но и как промежуточным формам музыки, быстрее академических жанров откликающихся на события внешней социальной жизни.

В связи с этим хотелось бы подчеркнуть следующее. Особая ценность книги «Интонация» состоит в том, что музыка в ней неразрывно слита с жизнью общества. Это многослойное целое, в котором живут, действуют и перемешиваются функционально и стилистически различные пласты. Благодаря этому музыка лишается узкопрофессионального профиля и предстает как необходимое человечеству явление, сопровождающее всю его историю.

Предложенное нами разделение теории на два плана до известной степени условно. Оба плана сосуществуют и в изложении постоянно пересекаются, перемешиваются, продолжая друг друга. Иногда автор уделяет большее внимание внутреннему плану, иногда, наоборот, оставляет его за скобками, увлекаясь внешним. Надо признать, что изложение непрерывно, едино и слитно, и потому речь должна зачастую идти о меняющихся акцентах. Теория не существует

здесь отдельно от истории, от музыкальной практики. Она либо подтверждается практикой, либо выдвигается ею на первый план. В этом состоит специфика работы Асафьева, и в этом же трудность ее освоения.

В силу чрезвычайно широкого тематического масштаба книги мы сможем отметить здесь лишь основные ее положения, характеризующие каждый из двух указанных планов, – в противном случае пришлось бы попросту ее переписать.

Начнем, естественно, с внутреннего плана, имеющего прямое отношение к сути и специфике музыки.

В Добавлении II⁵⁰ Асафьев писал: «Вне интонации и вне осознания процесса интонирования я не вижу возможности исследования музыки как диалектического становления, и ее динамической сущности, ибо музыка, прежде всего, интонационное искусство»⁵¹. И далее: «Основной предпосылкой современной музыкальной терминологии становится: *осознание музыки как звучащего движения в интонационно-ритмическом становлении организующих его сил*»⁵². В этом определении, во-первых, достаточно ясно заметны следы влияния Курта, а во-вторых, очевидна связь между теорией формы как процесса и теорией интонации. Асафьев продолжает: «Отсюда неизбежно возникает понятие интонации, как *актуального начала*, как реализации звучания внутренним ли слухом или голосом, или с помощью инструмента. <...> Без интонирования и вне интонирования музыки нет. <...> Интонация музыкальная – осмысление звучаний уже сложившихся в систему точно зафиксированных памятью звукоотношений: тонов и тональностей»⁵³. Как видим, Асафьев оставляет за скобками проблему происхождения музыки, касаясь ее в книге лишь изредка. Материалом исследования становится фактически вся история музыки от григорианского хора до Вагнера, Рихарда Штрауса, Скрябина. Понятно, что в силу этого ученый оперирует уже существующими европейскими системами тонов, ладами и тональностью, то есть так или иначе организованной музыкальной материей.

Строго говоря, музыкальным должен быть назван любой звук, участвующий в создании и исполнении музыкального произведения. Таким образом, функциональный, а не качественный подход является наиболее достоверным. Это относится и к европейской музыкальной системе, поскольку шумовые инструменты вошли в нее давно и прочно. И всё же музыку типологически, как известно, отличает от всех иных (природных, искусственных) звучаний именно применение тонов, то есть звуков точной (или приблизительно точной) высоты. Отношение к точности высоты звука зависит от традиций той или иной культуры. Известно, что музыка многих народов Азии очень гибко использует высоту тона. У многих она далека от «точечной» определенности. Да и в европейской музыке, как уже давно доказал Н. А. Гарбузов, высота тона представляет собой не точку, а зону. Тем не менее музыкальный звук в европейской музыке ассоциируется с точной высотой, гарантирующей его идентификацию.

Проблема тона во втором Добавлении еще отсутствует и появится только в «Интонации».

Для Асафьева тон – явление уже *интонационное*. Во-первых, он – участник интонирования. В «Интонации» он писал: «Тон – напряжение, усилие, потребное

⁵⁰ Здесь же (с. 177) Асафьев указывает, что впервые его мысли о музыке как искусстве интонационным были изложены в 1925 году в неопубликованной работе «Основы русской музыкальной интонации».

⁵¹ Там же. Заметим, что в Добавлении II Асафьев дает весьма основательную ссылку на работы Эрнста Курта: «Монументальные работы Курта о романтической гармонии и линейном контрапункте окончательно ввели в употребление целый цикл динамических определений музыкальных явлений, заменивших собой прежние статические формальные термины». Там же. С. 180. Эта ссылка недвусмысленно указывает на то влияние, которое оказали на Асафьева работы Курта, став одним из важных источников его теории.

⁵² Там же.

⁵³ Там же.

для высказывания аффекта, длительного эмоционального состояния. <...> Выявление тона, «тонности», если оно – не выражение отдельного аффекта (крик, междометие), всегда становление, то есть дано, как непрерывность, текучесть, как “*тонус голосовой*”, границы которого естественно определяются объемом дыхания и моментами вдоха. <...> Напряжение это своей текучестью отражает непрерывность мышления, ибо мышление, как деятельность интеллекта лишь частично выражается в мелькающей в сознании “прерывистости слов”, а в существе своем оно – “мелосно”, “мелодийно”, текуче и обусловлено своего рода “умственным дыханием” и ритмом, являясь “мыслимым интонированием”⁵⁴.

«Вот это явление или состояние “тонового напряжения”, обуславливающее и “речь словесную”, и “речь музыкальную”, я называю *интонацией*. В тесной связи “тоновой” речи с “поэтической” проходили очень-очень длительные стадии строительства человеческого уха и культуры человеческого слуха»⁵⁵.

С формальной точки зрения феномен интонации обнаруживает себя там, где в звучании происходят какие-то изменения. По этой причине даже отдельный звук может проявить свою интонационную сущность, особенно если во время его звучания в нем происходят какие-либо изменения (например, *morendo* или *cre-scendo*). Изменения создают эффект *отношения*. Поэтому интонация наиболее отчетливо проявляет себя как *отношение звуков*. И отдельный изменяющийся звук, и тем более отношение двух или нескольких звуков проявляют себя в качестве *процесса*. Чем больше звуков, чем протяженнее интонация, тем отчетливее проступают в ней признаки процесса. Вот почему она так трудно поддается определению: пространственные масштабы интонации могут меняться. Отсюда трудность в формальном определении интонации, за что Асафьева критиковали. В трактовке Асафьева интонация не есть раз и навсегда данная структура с определенными внешними параметрами. Она, конечно, *должна быть* структурой, но суть интонации – в отношении между звуками; именно отношение создает семантический эффект. Меняется структура – меняется и отношение, а значит, и музыкальный смысл. Он всегда индивидуален.

Таким образом, группа связанных между собой понятий – *звучание–интонация–отношения–процесс* – образует единый концептуальный комплекс теории Асафьева. За ним стоят реальные проявления музыки, выступающие предметом его исследовательского анализа.

В сущности, Асафьев ищет путь к широкому пониманию интонации, объединяющему как музыку, так и язык, и потому не случайно упоминает поэзию. В обоих случаях действуют системы «тонового напряжения», образующие свои «мелодийные» рисунки. Различия опускаются, что времяз ли верно, но общее в данном случае действительно важнее, поскольку интонация и в речи, и в музыке имеет прямое (хотя и разное по своей звуковой природе) отношение к формированию смысла высказывания. Только в речи интонация *надстраивается* над словесным рядом (потому терминологически относится к так называемым сверхсегментным средствам), а в музыке выступает в нерасчленном единстве с тоновым рядом и синтаксическими единицами (мотивами, синтагмами и т. п.). В языке «неинтонационные», сегментные средства обособляются в отдельные системы, обладающие своими законами и правилами. В музыке такое обособление возможно только в абстракции, а в реальной практике (в исполнении, в мысленном озвучивании с помощью внутреннего слуха, тем более в процессе создания музыки) грамматические единицы и их интонационное произнесение слиты в единый звуковой феномен. Это единство Асафьев выразил с предельной четкостью: «*Мысль, интонация, формы музыки – всё в постоянной связи:*

⁵⁴ Там же. С. 152, 153.

⁵⁵ Там же. С. 153.

мысль, чтобы стать звуково выраженной, становится интонацией, интонируется (курсив мой. – М. А.)»⁵⁶.

Слово «интонация» восходит к слову «тон» и означает некоторое действие при помощи тонов. Мы привыкли говорить об интонации как об оттенке речи, придающем ей определенный смысл, связанный с отношением к предмету высказывания. Мы также говорим о *тоне речи*, имея в виду ее эмоциональную окраску. Выдерживать взятый тон речи – означает последовательно сохранять определенный *смысл* высказывания, Сегментные элементы речи могут быть употреблены с различной целью, и только речевая интонация окончательно определяет их смысловую направленность.

Асафьев не отрицает возможности аналогичного применения понятия тона к музыке: «Иметь тон – это держать постоянно, непрерывно некое качество звучания, подобно плавности и ясности речи хорошо поставленного голоса человека»⁵⁷. И всё же значение понятия «тон» означает для музыки нечто большее. Это основной элемент материала музыки. Это то, из чего музыка «сделана». Поэтому тон – не просто элемент музыкального материала, он – организованный, осознанный и осмысленный элемент музыкального языка, подготовленный к осуществлению музыкальной деятельности. «Основа музыки: *быть в тоне*, – писал Асафьев, – в данной системе сопряжения звуков»⁵⁸. Однако «быть в тоне» и в «системе сопряжений звуков» – не одно и то же. Асафьев смешивает разные вещи. Что, собственно, он имел в виду, произнося «быть в тоне»? Если речь шла о точности звуковой высоты, то об этом не приходится спорить. Но возникает впечатление, что он подразумевал нечто более широкое: некое качество *произнесения*, тон как единство выразительности. В принципе это верно.

Более значимо сопряжение звуков. Это понятие имеет прямое отношение к понятию интонации. Интонация рождается именно как семантический эффект возникшего отношения между тонами. Строго говоря, один, но протянутый тон уже является интонацией, ибо во время его протяженного звучания с ним неизбежно будут происходить те или иные флуктуации. Интонация же есть *следствие изменения звучания*. Когда возникает отношение двух или более тонов, это изменение становится не просто очевидным, но *реальным звуковым действием*, свидетельствующим о *присутствии музыки*.

Коль скоро интонация есть отношение, она существует как *процесс* (хотя бы минимальный), развертывающийся во времени. Так она становится источником музыкальной формы как процесса.

«Интонация человека всегда в процессе, в становлении, как всякое жизненное явление»⁵⁹, – пишет Асафьев, сближая тем самым интонацию с музыкальной формой именно по признаку процессуальности, движения. Совершенно ясно, что при этом интонация обретает устойчивый горизонтальный вектор.

Выделение тона как истока и материала интонации логично приводит Асафьев к постановке вопросов об интервале и ладе. Интервал рассматривается Асафьевым исключительно с интонационной точки зрения – как интонация с жестко фиксированными границами. Понимание интонации в качестве сопряжения звуков ведет и к ладу как системе отношений. Оба вытекающие из сопряжения объекта – интервал и лад, – как известно, тесно связаны друг с другом.

Но дальше возникают фактические и понятийные трудности. Пока интонация мыслится как сравнительно небольшое линейное образование, она не вызывает отторжения. Более того, в таком виде понятие интонации было хорошо воспринято музыкантами (в том числе композиторами и музыковедами) и

⁵⁶ Там же.

⁵⁷ Там же. С. 9.

⁵⁸ Там же.

⁵⁹ Там же. С. 122.

прочно укрепилось в профессиональном лексиконе. Мы говорим о лирических, героических, радостных или скорбных интонациях, будучи уверенными, что нас правильно поймут. Иногда мы даже идентифицируем обладающую некоторой выразительностью интонацию с той или иной линейной структурой – даже не всегда законченной. Выразительность подобного минимального фрагмента музыки оказывается для нас важнее его формальной определенности. Но далее понятие интонации начинает «расплываться», рассредоточиваться. Во всяком случае, в понятии интонации обнаруживается потенция «безразмерности».

Позиция Асафьева обнаруживает свою противоречивость. С одной стороны, он указывает на типы интонаций, характерных, скажем, для тематизма Бетховена, Чайковского, являющихся структурно определенными носителями смысла. Много место он уделяет бытовым интонациям, знакомым «фрагментам музыки», помогающим проникновению восприятия в стиль и содержание произведения – своего рода «гидам», проводникам в художественный мир музыки. С другой стороны, он постоянно соскальзывает на разговор о *типе* интонации – песенной, «революционной», лирической и т. п. В обоих случаях он прав. Существовало и то, и другое. Но в этом, последнем случае интонация теряет контекстуальную конкретность и восходит к некоей парадигме, характеризующейся тем или иным общим семантическим свойством. В этом, собственно, тоже нет ничего предосудительного. Такое явление нам известно, оно у нас на слуху, мы постоянно к нему апеллируем, описывая тот или иной музыкальный стиль. Одним словом, реальность интонационных парадигм (чаще мы говорим об интонационных сферах, как бы подчеркивая этим трудность определения границ какого-либо типа интонаций) не вызывает у нас сомнений. Другое дело, что всё ограничивается в основном рассуждениями о типе интонаций, К примеру, мы с уверенностью говорим о романсовых интонациях в музыке Глинки, Чайковского, Рахманинова, о героических или гимнических интонациях у Бетховена, в массовых песнях и т. п. Но возможности конкретизации оказываются весьма ограниченными. Опираясь на Асафьева, мы можем, по существу, указать всего на несколько «типовых» интонаций. Наблюдения Асафьева верны, но, их, увы, мало, а главное, он не создал теоретического метода обнаружения и классификации типовых интонаций как всеобщего для музыки явления.

Безбрежность музыки увлекает Асафьева все к новым и новым ее проявлениям, и кажется, что в каждом из них таится феномен интонации. Это действительно так, но возникает необходимость дифференциации ее форм. Такой строгой дифференциации у Асафьева нет. Он просто набрасывает отдельные эскизы жизни интонации, которые, по его мнению, существуют реально. В результате понятие интонации безмерно расширяется. «Что такое песня? Лаконичная интонация, действующая на коротком звуковом пространстве. <...> Что такое симфония? Две-три “сущностные” лаконичные интонации – тезисы, действующие во взаимоотношениях и взаимоотталкиваниях на больших пространственных расстояниях, не теряя своей интенсивности...»⁶⁰. При таком безмерном расширении понятия интонации оно начинает совпадать и с формой, и с жанром, и даже со стилем, утрачивая свою специфичность.

Асафьев посвящает много страниц различным музыкальным стилям – от древнейших до новейших. Интонация обретает стилевое измерение, а стиль – интонационное выражение. Будучи структурно неопределенной, интонация становится онтологически определенной. Это некое пространство духовно-звуковой деятельности, где каждый момент может быть артикулирован как элемент, форма или жанр. Этот элемент может быть любого масштаба и любой функции. Поэтому так трудно уловить в асафьевских рассуждениях какие-либо границы понятия интонации. Он верно и тонко чувствует интонационную при-

⁶⁰ Там же. С. 16.

роду музыки, но не доводит процесс экспликации своего постижения музыки до логического конца. Отсутствие должного порядка и некоторая «разбросанность» идей и анализов не раз вызывали к «теории интонации» критическое отношение, чего не избежал, признаюсь, в свое время и я. Сейчас я смотрю на главный труд Асафьева иначе. Да, в книге об интонации нет строго порядка; да, в ней заметна поспешность выводов, и, думается, после окончания войны ученому стоило ее переработать. Асафьев этого не сделал, что соответствует его исследовательской и художественной индивидуальности. Он всегда предпочитал эмпирику анализа (произведения, стиля, музыкальной эпохи) последовательной систематизации. И надо признать, что в области стилевого анализа музыки он достиг многого. Ему всегда казалось, что главное – это *слышание* музыки, которое открывает ее истинную природу в единстве звука и смысла.

В концепции Асафьева понятия музыки и интонации фактически сливаются. У них оказываются общие свойства. И той, и другой присущи эстетическое начало, социальные формы бытия, способность передавать психологические состояния. И та, и другая основаны на отношениях звуков, только интонация действует на микроуровне, являя такие отношения в первичной форме, а музыкальное произведение – на макроуровне. Произведение (или текст) выступает как интеграция многих единичных отношений, но не как их сумма, а в качестве системы. Системности музыкального текста способствуют грамматики музыкального языка, которым подчиняются и которые реализуют отдельные музыкальные интонации. Таким образом, интонация как отношение звуков в их единстве со смыслом оказывается в концепции Асафьева первичным проявлением музыки. С этим можно спорить, можно соглашаться, но нельзя отрицать, что понятием интонации Асафьев затронул сущностные стороны музыки как социального явления, как формы мышления и чувствований.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Асафьев Б.* Интонация. М.–Л., 1947.
Асафьев Б. Биографическое // Материалы к биографии Б.В. Асафьева / Составитель А.Н. Крюков. Л., 1981.
Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М., 1978.
Глебов Игорь. Процесс оформления звучащего вещества // De musica. Петроград, 1923.
Глебов Игорь. Ценность музыки // De musica. Петроград, 1923.
Глебов Игорь. Музыкальная форма как процесс. М., 1930.
Лотман Ю. Лекции по структуральной поэтике. Тарту, 1964.
Соссюр Ф. Курс общей лингвистики. М., 1933.