

E. M. Орлова

Интонационная
теория
АСАФЬЕВА
*как учение о специфике
музыкального мышления*

История
Становление
Сущность

Москва „Музыка“ 1984

78C2
O-66

Рецензент
доктор искусствоведения
Е. А. РУЧЬЕВСКАЯ

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	5
Часть первая	
НЕКОТОРЫЕ ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ	
ИНТОНАЦИОННОГО ПОНЯТИЯ СПЕЦИФИКИ МУЗЫКИ	
Глава I. Определение смысла и выразительных возможностей музыки на ранних этапах развития музыкальной культуры	9
Глава II. Истоки учения об интонации в эстетической и музыкально-теоретической мысли XVII—XVIII веков	19
Глава III. Ведущие аспекты осмыслиения интонационной природы музыкального искусства от конца XVIII до начала XX века	38
1. Суждения Л. ван Бетховена, И. В. Гёте, И. Г. Гердера, немецких и французских романтиков	41
2. Общезестетические тенденции в русской мысли первых десятилетий XIX века	53
3. В. Ф. Одоевский и А. Н. Серов	58
4. Из эстетических взглядов «Могучей кучки» и П. И. Чайковского	69
5. Русская музыкально-эстетическая мысль последней трети XIX века и рубежа XIX—XX столетий (Г. А. Ларош, Н. Д. Кашкин, В. Г. Карагыгин, Б. Л. Яворский)	76
6. Значение достижений зарубежной музыкальной науки к началу XX века	109
Глава IV. Внемузыкальные источники теории интонирования	122
Часть вторая	
Б. В. АСАФЬЕВ — СОЗДАТЕЛЬ УЧЕНИЯ ОБ ИНТОНИРОВАНИИ КАК СПЕЦИФИКЕ МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ	
Глава I. Мелос как исходное понятие, определяющее специфику музыкального мышления	161
Глава II. Речевое и музыкальное интонирование	173
Глава III. Ритм и тембр как интонационные явления	182
Глава IV. Музыкальная форма как процесс. Проблема симфонизма	193
Глава V. Понятия «интонационный словарь», «интонационный кризис», «переинтонирование», интонационный «вклад»	217
Глава VI. Путь создания интонационной теории музыкального стиля	232
Глава VII. Общезестетические проблемы теории интонирования	251
Послесловие. О дальнейшем изучении и разработке традиций Асафьева в современном музыкоznании	269
Литература	286
Именной указатель	296

...Осмысленное (осознанное) обнаружение музыки, реализация звуко-соотношений в их отвечающей данной системе сопряжения тонов чистоте и точности, т. е. интонация, является именно тем процессом, в котором «снимаются» акустическая и физиологическая стороны звукоизвлечений и музыка становится социальным фактором, могучим средством общения людей в силу вызываемых ею интеллектуальных эмоций...

Учение о музыкальной интонации как осмыщенном звукоизвлечении предохраняет мысль о музыке от уклонов в отвлеченные построения, от механистических тенденций и в равной мере от психологического релятивизма.

Б. В. Асафьев

ПРЕДИСЛОВИЕ

Интонирование присуще не только музыке. Велика роль интонации в поэзии, в театральном искусстве, в обыденной человеческой речи. Нередко именно интонация, с которой произносятся слова, обнаруживает их истинный смысл. Но только в музыке интонирование становится всей сущностью искусства и выступает в форме акустически точно измеряемой интервалики. Вне интонирования (внутреннеслухового или реально слышимого) музыка как искусство не существует. Таким образом, музыкальное интонирование можно рассматривать как один из типов художественного мышления, как выражение мыслей и чувств человека, воплощенных в их нерасторжимом единстве в музыкальных (intonируемых) образах.

Проблема специфики художественного мышления в последние годы все больше и больше привлекает к себе внимание философов, психологов, эстетиков, искусствоведов. Явно наметилась тенденция к комплексному ее рассмотрению. Методологической же основой изучения этой проблемы для всех советских ученых, естественно, является диалектико-материалистическая теория познания. Особено велико значение таких работ, как «Диалектика природы», «Анти-Дюринг», «Людвиг Фейербах» Ф. Энгельса, «Святое семейство» и «Капитал» К. Маркса, «Материализм и эмпириокритицизм», «Карл Маркс» и «Философские тетради» В. И. Ленина. Названные труды, и в первую очередь разработанная В. И. Лениным теория отражения, являются основной опорой и для дальнейшего изучения этой проблемы как в ее общей постановке, так и применительно к различным видам искусства. Имеются исследования, где в той или иной мере затрагивается специфика музыкального мышления

под углом зрения сложившихся в советском музыкоznании представлений о природе музыкального искусства. Их авторами являются музыканты, эстетики, а иногда и специалисты в других областях искусства. Так, например, в коллективном труде, посвященном комплексному изучению этих вопросов (ПММ, 1974), в качестве авторов выступают ученые различных специальностей, в том числе и зарубежные¹. Однако при всем многообразии затронутых в нем аспектов рассмотрения музыкального мышления, в ряде случаев с привлечением суждений Б. В. Асафьева и Б. Л. Яворского, все же проблема интонирования специального освещения здесь не получила.

Напротив, в центре настоящего исследования стоит именно этот вопрос, точнее — анализ процесса становления и развития учения Б. В. Асафьева (1884—1949) об интонационной природе музыкального искусства как одной из форм художественного мышления² и основные исторические предпосылки его возникновения.

То, что интонационная природа музыки, ее интонационные закономерности, а следовательно, и проблема музыкального мышления глубоко и всесторонне раскрыты в трудах этого ученого, общепризнанно. Именно в них сущность интонации раскрыта как выражение содержательной функции музыки, а процесс интонирования освещается во всех своих трех взаимосвязанных формах проявления: композиторском, исполнительском мышлении и в мышлении слушателей в процессе восприятия музыки. И хотя термин «интонация» и обращение к его толкованию мы встречаем и у других музыкантов — современников и предшественников Асафьева, можно утверждать, что только в его трудах это понятие стало целенаправленно и многосторонне развивающейся теоретико-эстетической системой, притом связанной в своих истоках с глубоко уходящими в историю предпосылками развития мысли о музыкальном искусстве и, в целом, научного видения мира и понимания его закономерностей.

¹ Большой интерес представляет статья И. Бурьянека (Брюн, ЧССР), посвященная формированию теоретических взглядов на музыкальное мышление в трудах немецких, австрийских и чешских ученых с XVIII до начала XX века.

² Обычно в нашем научном обиходе это учение кратко называют «теорией интонации» (сам Асафьев этим термином не пользовался).

Уже к середине 20-х годов сложились, можно сказать, все основные параметры асафьевского учения о специфике музыки:

1) выделение мельчайшей смысловой ячейки в процессе становления музыкальной мысли;

2) выявление особенностей ее движения от первичных слуховых представлений к их образному обобщению (через музыкальную тему);

3) соотношение — в этом процессе — содержания и формы и фиксация итога всего процесса в виде определенной конструкции;

4) взаимосвязь музыкального интонирования с интонированием речевым, декламационным, поэтическим;

5) социально-историческое обоснование различных типов интонационных явлений и их коммуникативные возможности;

6) переосмысление «интонационного словаря» в процессе развития музыки (постепенное созревание предпосылок теории «переинтонирования»).

Все эти параметры с различной степенью интенсивности получили свое развитие и углубление в конце 20-х, в 30-х и 40-х годах — в годы исключительного расцвета всей деятельности Асафьева-ученого. Последние асафьевские работы 40-х годов, особенно вторая книга о форме (A47) и незаконченный труд «Слух Глинки» (A50), в наибольшей степени открывают перед нами перспективы дальнейшей (предполагавшейся Асафьевым) разработки той же проблематики. К 40-м годам относятся также существенные дополнения (см.: A78), внесенные Асафьевым в его терминологический словарь 1919 года (A19). И в настоящее время, изучая теоретическое наследие Асафьева, мы, безусловно, должны воспринимать его во всей совокупности — с учетом не только различных этапов его исторического становления и развития, но и намеченных исследователем перспектив, а также тех многочисленных и широких истоков, которые питали и стимулировали рождение его теории.

Автор, разумеется, не претендует на полное и всестороннее освещение этой проблематики. Факты из истории русской и зарубежной мысли о музыке приводятся лишь выборочно — для подтверждения связи теоретической концепции Асафьева с традициями прошлого. В тех же случаях, когда мы располагали конкретным материалом, раскрывающим отношение самого Асафьева к тем или

иным авторам и отдельным их работам, такой материал также включается в соответствующие главы книги. Одновременно следует оговорить, что привлекаемые иногда крупные труды выдающихся музыкантов-теоретиков (Э. Курта, Б. Л. Яворского и др.) рассматриваются только в контексте конкретной задачи данного исследования.

Ссылки на литературу даются в условно-сокращенной форме (см. с. 286—295).

В период работы над книгой большой помощью для меня была возможность изучать автографы Б. В. Асафьева, которые всегда любезно предоставляла мне его вдова И. С. Асафьева; в настоящее время основным местом хранения рукописей ученого является ЦГАЛИ. Приношу также искреннюю благодарность за ценные критические замечания и советы рецензенту рукописи доктору искусствоведения, профессору Е. А. Ручьевской.

Часть первая

НЕКОТОРЫЕ ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ИНТОНАЦИОННОГО ПОНИМАНИЯ СПЕЦИФИКИ МУЗЫКИ

Глава I

ОПРЕДЕЛЕНИЕ СМЫСЛА И ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ ВОЗМОЖНОСТЕЙ МУЗЫКИ НА РАННИХ ЭТАПАХ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Учение об интонационной специфике музыкального искусства не могло не возникнуть: столь глубоки и широки его корни, притом не только в самой музыкальной культуре, но и в других областях науки и искусства. Развитие языка, закономерности поэтического творчества, акустические наблюдения, открытие новых законов физического мира, наблюдения над психической жизнью человека и общества — все это в той или иной степени оказалось в соприкосновении с формированием учения Асафьева об интонировании как проявлении мышления человека в музыкальных образах.

В данной главе речь пойдет о тех важнейших гипотезах и утверждениях, касающихся сущности и назначения музыки, которые сложились на ранних этапах развития музыкального искусства — от древнейших музыкальных культур и античности до эпохи Ренессанса включительно, то есть до рубежа XVI—XVII веков.

Уже в эти отдаленные от нас эпохи люди задумывались над смыслом и особенностями музыкального искусства, над его функцией в жизни человека и общества, над его соотношением с природой; в ходе этих размышлений сложились разнообразные суждения эстетического и музыкально-теоретического характера (см., например: АМЭ, 1960; Лосев, ИАЭ; МЭСБ, 1967; Маркус, 1959, гл. 1; Шестаков, 1975).

У древнекитайского философа Сюнь-Цзы (315—236 до н. э.), представителя материалистической мысли в философии Древнего Китая, мы встречаем такое примечательное высказывание (в его трактате «О музыке»):

«Музыка — источник радости, а радость свойственна человеку; человек не может жить без радости, когда же он радуется — это находит свое выражение в его голосе

й проявляется в его поступках. Сущность чёловéка, тембр его голоса, поведение — все это проявляется в музыке! Поэтому человек не может обходиться без музыки, музыка же не может не иметь соответствующего выражения. Если не направлять это выражение музыки, возникнет беспорядок» (МЭСВ, 1967, с. 176—177; курсив мой.—*E. O.*). У того же автора в работе «Записки о музыке» («Юэцзы») читаем: «Все музыкальные звуки идут от человеческого сердца. В нем рождаются чувства, воплощающиеся в голосе. Музыкой становится голос, украшенный искусством. Поэтому в мирное время, когда управление правильно и гармонично, музыка выражает спокойствие и радость. Во времена смуты, когда управление пристрастно и несправедливо, музыка выражает недовольство и гнев. Во времена гибели государства, когда народ отягощен невзгодами, музыка выражает скорбь и озабоченность. Настроенность музыки связана с политикой» (там же, с. 184—185).

И как бы наивно ни выглядели для нас сейчас следующие за этим высказыванием конкретные значения, приписываемые автором каждой ноте гаммы, сама настойчиво повторяемая им мысль о возможностях музыки передавать самые глубокие мысли и чувства человека, безусловно, очень важна и перспективна. Подчеркнем также, что уже здесь мы встречаем мысль о коммуникативности музыкального искусства, о его способности связывать людей друг с другом: «Все музыкальные звуки идут от человеческого сердца», — неоднократно повторяет автор и, далее развивая свою мысль, пишет: «Музыка связана с отношением человека к человеку. Поэтому звери и птицы знают голоса, но не знают музыкальных звуков. И только благородные люди могут знать музыку. Поэтому нужно разбираться в голосах, чтобы понимать музыкальные звуки, нужно разбираться в музыкальных звуках, чтобы понимать музыку, нужно разбираться в музыке, чтобы понимать политику. Только в этом случае будет достаточно знаний для правильного руководства» (там же, с. 185; курсив мой.—*E. O.*). Так еще в преддверье нашей эры оценивалась познавательная и этическая функция музыкального искусства в жизни человека и общества!¹

¹ И подобного типа высказывания не единичны. Встречаются они и у среднеазиатских мыслителей начала нашего тысячелетия. Так,

Большой интерес — как один из первоисточников будущей теории интонации — представляют определения специфических свойств музыки как искусства и сравнение ее выразительных возможностей с другими видами художественного творчества. В наиболее яркой форме они содержатся во многих работах философов Древней Греции. В них мы встречаем целый ряд аспектов рассмотрения проблемы специфики музыки, сохраняющих свою значимость вплоть до нашего времени:

1) внимание к специфике самого *материала музыки* — к его акустическим свойствам;

2) утверждение *динамической* (временной) природы музыкального высказывания;

3) трактовка слуха человека как критерия *смысло-вого качества* музыкального звучания (произнесения);

4) рассмотрение особенностей отдельных элементов музыкальной речи и их взаимосвязи друг с другом.

Первый из названных аспектов — звуковая природа материала музыки — получил свое освещение еще в учении Пифагора, то есть в 580—590 годах до нашей эры, и у его учеников. Занимаясь математикой и астрономией, пифагорейцы — через математический анализ отношений между звуками при делении струны — заложили основы научно-акустического подхода к музыке. Вместе с тем мистико-религиозное учение пифагорейцев о музыке как отражении движения небесных светил не дала им возможности выйти за пределы формальных физико-математических критериев в интерпретации музыкально-художественной деятельности человека; «математические и акустические основы музыки были превращены канониками в формалистическое учение, игнорирующее содержание музыки, ее общественный характер, идеинность» (Маркус, 1959, с. 18).

Второй аспект проблемы специфики музыки — динамическая природа музыкального высказывания — нашел наиболее полное (хотя и разбросанное по различным трудам) отражение в музыкально-эстетических воззрениях Аристотеля (384—322 до н. э.), тесно связывавшего друг с другом понятия «движение» («содержатель-

в недавно переведенном таджикскими учеными на русский язык трактате Ибн Сины (Авиценны) «Свод науки о музыке» также идет речь о разнообразном влиянии на человека различных звуков и о сходстве изгибов человеческой речи с музыкальным ритмом (фрагмент из трактата см.: МЭСВ, 1967, с. 277—284).

ное движение») и «энергия» (как «признак этического свойства»). Такую постановку вопроса мы встречаем, например, в работе Аристотеля и его учеников «Проблемы»: «Почему из всех объектов нашего чувственного мира этические свойства заключаются в тех объектах, которые мы воспринимаем посредством слуха? <...> Не потому ли, что только объекты, воспринимаемые путем слуха, сопровождаются движением? А эти движения пробуждают в нас энергию, а энергия есть признак этического свойства» (цит. по: Маркус, 1959, с. 24).

Третий аспект — слуховое восприятие как *понимание* музыки (критерий ее этической и эстетической ценности) — с наибольшей полнотой был раскрыт учеником Аристотеля — Аристоксеном (ок. 354—300 до н. э.), воззрения которого сложились во многом как антитеза учению пифагорейцев и их последователей. Слуховое восприятие, степень приятности как качества звучания (а не физическое, акустическое) является основой его эстетического критерия явлений музыкального искусства.

Таким образом, Аристотель и его школа (гармоники) опирались на чувственно-слуховое восприятие музыки. «По Аристоксену, оценивать достоинства музыки должен слух, а мыслительные способности должны устанавливать функциональные отношения воспринятых явлений» (Грубер, 1941, с. 332). Попутно отметим различие в определении понятия консонанса пифагорейцами и гармониками. У первых: «интервал, в основе которого лежит *простейшее соотношение*»; у вторых: «*наиболее приятное для слуха созвучие*» (там же).

Что касается характеристики смысловой выразительности отдельных элементов музыки, то этого вопроса касаются (и по-разному) многие представители античной философии, причем преимущественно в связи с учением об этосе. Ведущее место в их суждениях на эту тему занимает определение смысловой функции мелодии, которую они единодушно считают основой этического содержания музыкального искусства. Но, по словам Аристотеля, «одной мелодии свойственна одна природа, другой — другая» (Аристотель, 1911, с. 373), и мелодии в его классификации подразделяются на три типа: «этические, практические и энтузиастические», — то есть, как и его предшественники, Аристотель пытается различать непосредственное влияние определенных мелодий либо на общую сущность морали человека, либо на его кон-

кретную, целенаправленную деятельность (побуждение к действию), либо на состояние его духа (выражение высокого воодушевления). По мысли Аристотеля, посредством зрения «...мы воспринимаем только формы предмета, и как таковые они лишь в незначительной степени и далеко не у всех вызывают соответствующие эмоции в нашем чувственном восприятии. <...> Напротив, что касается мелодий, то уже в них самих содержится воспроизведение характера» (там же, с. 360—367).

Наряду с учением о мелодии, большое место в концепциях греческих философов, начиная еще с Платона, заняли, как известно, определения этической функции различных ладов (см.: Маркус, 1959, с. 18—19). С представлениями о космическом движении светил связывались представления о гармонии.

Аристотель, исходя, как и все античные философы, из теории «подражания» природе, вместе с тем внес и известную брешь в эту эстетическую концепцию, выдвинув проблему: «подражание» и «завершение». По его словам, «искусство в одних случаях завершает то, что природа не в состоянии произвести, в других же подражает ей» (Аристотель, 1981, с. 98). Такое замечание Аристотеля уже ведет к утверждению творческой роли художника как преобразователя природы, к утверждению значения субъекта в содержании художественного творчества. Критерий содержания воспринимаемой музыки — слух: «Когда мы воспринимаем нашим ухом ритм и мелодию, у нас изменяется душевное настроение» (Аристотель, 1911, с. 367). Понятие же содержания в музыке для Аристотеля всегда связано с нравственным началом.

Много ценного в разработку проблемы выразительных возможностей музыкального искусства внесли средневековые мыслители Армении. «Судя по имеющимся материалам, в раннесредневековой Армении учение о звуке охватывало следующие вопросы: определение звука, категории звука, классификация различных звуков внутри отдельных категорий, человеческий голос и человеческая речь и голосовой аппарат человека и органы слуха» (Тагмизян, 1977, с. 104—105). Классификация звуковдается, в частности, в трудах древнеармянских ученых Давида Анахта и Зенона Стоика (см. там же, с. 106). Последний специально выделяет вид «разумных звуков» (человека), являющихся «показателями мыслей».

Значительный интерес представляют некоторые мысли известного средневекового армянского поэта и ученого Ованеса Ерзынкаци (XIII век), подразделяющего звуки на «одушевленные и неодушевленные». Последние также бывают, по его утверждению, двух типов: «разумные — у человека и неразумные — у животных». «Разумные» звуки он подразделяет на две группы: «Одни имеют какое-то значение, другие лишены какого-либо значения» (цит. по: МЭСВ, с. 367). Физическую сущность звука он определяет как «осозаемое [духом] движение в воздухе» (там же). Считая, что музыка обладает большой силой этического воздействия на человека, Ерзынкаци так определяет ее сущность: «Она — результат познавательного и слухового умения человека. И действует она на душу человека» (там же, с. 363; курсив мой. — E. O.). Вот еще одно его высказывание: «Душа человека вслушивается в музыку, как в голос близкого, родного, ибо музыка, как и душа, бестелесна» (там же, с. 365). Приведенные высказывания взяты из его широко известного труда «Толкования грамматики», написанного в 1293 году. В нем же привлекает внимание и постановка вопроса о соотношении поэзии и музыки: «Поэзия берет начало от музыкального искусства, ибо долгие и краткие звуки присущи мелодиям и песням: они сперва проявились в музыке и лишь потом применялись в поэзии» (там же, с. 366).

В работе же другого армянского философа, Григора Татеваци (XIV — рубеж XV в.), «Книга вопросений» при классификации различных типов выражения через звучания обращает на себя внимание признание звучания «внутреннего», которое, по словам автора, «совершенно беззвучно» и является «размышлением в мыслях» (там же, с. 378).

Не ставя, естественно, перед собой задачи полного охвата всех авторов времен античности и средневековья, прокладывающих своими размышлениями о музыке путь к возникновению теории интонационной специфики музыки, остановимся еще лишь на одном труде — «Трактате о музыке» выдающегося поэта и мыслителя второй половины XV века Абдурахмана Джами, созданном в Герате (Джами, 1960). Особый интерес в содержании данного трактата вызывают два момента: (1) объяснение возникновения звука как потребности к общению и (2) введение понятия «тон» как выражения определенного

эмоционального состояния человека. Говоря о различии понятий «звук» и «тон», Джами пишет: «Тоном [нагме] называют такой звук [авазе], который длится столько, что чувство имеет возможность воспринимать время его продолжительности» (цит. по: МЭСБ, с. 306; курсив мой. — Е. О.). Джами не относит к понятию «тона» звуки, которые «не пригодны для образования мелодии» и которые являются лишь «ритмически счетными единицами, как звуки бубна [даф] или ударов в ладоши [каф]» (там же, с. 306—307). По словам Джами, необходимо, чтобы «тон был приятным, то есть чтобы природа звука так воздействовала на природу слушателя, чтобы душа [его] устремлялась к этому звуку и вслушивалась в него. Поэтому, — пишет Джами, — этот термин [тон] не относится к таким звукам, которые возникают, например, ...когда дерево или камень влекут по земле; хотя при этом и образуется звук, длящийся в течение некоторого времени, то есть времени влечения [этих предметов], и находящийся на определенном уровне высоты или низкости...» (там же, с. 307). «Определение тона» для Джами — это «определение его как *сущности явления в искусстве*» (курсив мой. — Е. О.) и не является определением звука как абсолютного явления [природы] (там же). Джами дает определение интервала и последовательности интервалов (в разделе V, «Соотношение тонов»); показательно название одного из разделов (XXIX) — «Об эмоциональном воздействии тонов» (см. там же, с. 308—309).

В обширной литературе, посвященной искусству эпохи Возрождения (см., например: Лосев, 1978), — при всех расхождениях во взглядах — одно остается общим и несомненным для всех исследователей: признание особого интереса к традициям античного искусства и одновременно интереса к человеку, современному, к его психологии со всеми вытекающими из исторических условий жизни противоречиями и контрастами.

В аспекте настоящего исследования остановимся лишь на нескольких именах выдающихся представителей этой эпохи (точнее — XVI столетия), в работах которых содержатся суждения о проблемах, связанных со спецификой музыкального искусства. Это испанский композитор и теоретик Франсиско Салинас (1519—1550), немецкий музыкальный теоретик Глареан (Генрих Лоритти, 1486—1563) и известнейший теоретик и композитор

Джозефо Царлино (1517—1590) (см.: Шестаков, 1975, с. 148—161).

Главный труд Салинаса — семь книг «О музыке» — появился в 1577 году. В этой работе примечательна классификация явлений, охватываемых понятием «*musica*» (в его широком — античном и средневековом — истолковании), по принципу различного соотношения в них начала эмоционального и логического. Так, по мнению ученого, музыка может быть основана либо только на чувстве, либо только на разуме, либо, наконец, на том и другом одновременно (в последнем случае это и будет собственно музыка в общепринятом понимании). Интересна предлагаемая им мотивировка такого деления:

«Музыка, радующая только чувства, воспринимается только ухом и не требует участия разума; таково пение птиц. <...> Эта музыка иррациональна, как чувство, от которого она происходит и к которому обращается. И, в сущности, ее нельзя даже назвать музыкой, так как мы говорим: „Птицы поют“ — в том же смысле, как говорим „Луга и воды смеются“. <...> Музыка, имеющая своим предметом один разум, может быть понимаема, но она не слышима. Под такой музыкой может быть понимаема мировая [*musica mundana*] и человеческая музыка [*musica humana*] древних; гармония ее воспринимается не через удовольствие слуха, но лишь через познание разума: она дает не смешение звуков, но соотношение чисел. Это относится к музыке сфер и к музыке, выражающей способности духа. Середину между той и другой музыками занимает та, которая и слухом воспринимается, и разумом обсуждается. Это та, которую древние называли инструментальной [*musica instrumentalis*]...» (цит. по: Шестаков, 1975, с. 149).

Основным сочинением Глареана является «Двенадцатиструнник», вышедший в 1547 году. Ограничавая предназначение музыкального искусства чисто гедонистической функцией и утверждая ведущее значение одноголосной мелодии, эта работа тем не менее существенна в плане разработки проблемы специфики музыкального мышления по причине постановки вопроса о единстве музыки и поэзии, а вместе с тем и единстве инструментального исполнения и текста, то есть она затрагивает проблему художественной целостности в вокальных жанрах. В труде Глареана нашел отражение также его

протест против средневекового деления музыки на учёную и неученую, «теоретическую» и «практическую».

Что же касается трудов Дж. Царлино (центральный из них — «Гармонические установления», 1558), то самое основное в них (в интересующем нас аспекте) — это признание слуха наиболее значительным из всех пяти чувств человека, а в музыке — главнейшим критерием определения ее ценности. «Ярким проявлением ренессансности музыкальной эстетики Царлино является его ориентация на непосредственное слуховое восприятие. Оно, утверждает Царлино, единственный судья в музыкальных вопросах...» (Грубер, 1953, с. 181).

Царлино обосновывает также «идею о единстве музыки и текста, мелодии и слова. По мнению Царлино, язык музыки в такой же мере, как и слово, может выражать человеческие аффекты и страсти. В этом смысле музыка и слово равноправны» (Шестаков, 1975, с. 160). Царлино, кроме того, утверждал, что музыкант должен владеть и теорией, и практикой своего искусства (то и другое образуют нерасторжимое единство) и при этом обладать «широким естественно-научным представлением» (там же, с. 158).

Младший современник Царлино, выдающийся итальянский теоретик, композитор и лютнист Винченцо Галилей (1533—1591), хотя и полемизировал по ряду вопросов с Царлино, в освещении проблемы выразительных возможностей музыки также придавал большое значение опоре на слуховое восприятие, притом особенно акцентировал важность умения слушать народную речь, предлагая музыкантам посещать с этой целью ярмарки, бала-ганы и наблюдать, как писал он, «в какой мере говорит [актер], каким голосом — высоким или низким тембром, с каким количеством долгих и коротких звуков, с какой силой ударений и жестов, как передаются быстрота и медлительность движения, [когда говорит] один дворянин с другим спокойным дворянином. Пусть обратят немного внимания на разницу во всех этих вещах, когда один из них говорит со своим слугой или когда они говорят друг с другом; пусть поразмыслят, когда это происходит с князем, беседующим со своим подданным и вассалом, или же с просящим защиты, как это делает разгневанный или возбужденный человек...» (цит. по: Шестаков, 1975, с. 170). Винченцо Галилей был одним из участников флорентийской камераты, он утверждал

в своих трудах принципы гомофонного стиля. Пока же необходимо подчеркнуть, что уже в XVI веке возникает осознание важности интонационного произнесения речи, осознание смысла такого произнесения. «Такая постановка вопроса была совершенно чужда как Царлино, так и другим наиболее выдающимся современникам Галилея...» (Грубер, 1953, с. 195).

Так в преддверье нового века складывались важнейшие предпосылки для дальнейшего обоснования и развития проблемы «музыка и слово», точнее — музыка и словесная речь, ее произнесение.

Естественно, у читателя может возникнуть вопрос: что же конкретно из упоминающихся в этой главе работ могло быть известно Асафьеву, находиться в той или иной степени в поле его зрения? Ответить на него с исчерпывающей точностью трудно — ввиду отсутствия полных сведений о его библиотеке, пометках на книгах, других рукописных материалах. Однако уже по его работам 20-х годов можно судить о том, насколько широк был кругозор Асафьева, насколько глубоко было его знание истории, в том числе и древних ее периодов.

Культура прошлого всегда его привлекала. Особенno велик был его интерес к искусству античности, и этот интерес он сохранил до последних дней жизни. Так, во второй книге о музыкальной форме (A47), то есть в 40-е годы, Асафьев, например, писал о музыкальной культуре Греции: «О музыке Греции написано много, и можно еще написать много. Но что это? Теоретические установки и системы, несколько рассуждений о музыке, очень невнятные сведения о музыкантах и музыкальных состязаниях и более внятные — о месте и значении музыки в общественной жизни Греции. Очень интересное учение об этосе как будто дает ключ к распознаванию интонационно-выразительной силы и убедительности воздействия музыки, но в гранях описания, а не разгадки музыкальной сущности явлений. Не очень понятно, качественно и технически, каким было пение греков и какова была вокальная упругость интервала; связи ритма поэтического с музыкальным лично для меня все еще неясны».

И там же читаем такое примечательное суждение: «...Связанная с музыкальными явлениями греческая терминология пока неясна, и филология тут помогает мало; только вдумчивое изучение практики народного

творчества, переведенной из стадии акустических измерений в стадию осознания художественно-интонационного процесса, — разумею в условиях живого звучания, еще наличествующего в условиях нашего времени, — поможет услышать то, о чем размышляет Аристоксен (род. около 354 г. до н. э.), самый чуткий к происходящим в музыке интонационным явлениям греческий писатель. Его „Элементы гармонии“ и отрывки из „Элементов ритмики“ действительно помогают уяснить многое в эволюции слышания и в практике живого звучания» (A71, с. 304, 305).

Г л а в а II

ИСТОКИ УЧЕНИЯ ОБ ИНТОНАЦИИ В ЭСТЕТИЧЕСКОЙ И МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ XVII И XVIII ВЕКОВ

Вопрос о соотношении слова и музыки еще больше акцентируется в XVII и XVIII веках. Причина этого лежит в музыкальной практике эпохи — в рождении и интенсивном развитии в различных европейских странах жанра оперы, что, естественно, повлекло за собой и усиление внимания к соотношению музыкального и речевого интонирования, к соотношению выразительных средств кантилены и речитатива.

Прежде всего этот ракурс размышлений над музыкой нашел свое выражение в музыкальной жизни Италии — родины оперного искусства.

Известный итальянский певец и композитор Я. Пери (конец XVI — начало XVII века) целеустремленно ищет новых путей музыкальной выразительности в подражании речи, точнее — в максимальном приближении музыки, как он говорил сам, «по своему звучанию к естественной речи»¹. «Я знал, — пишет Пери в предисловии к опере «Эвридики» (1600), — что в нашей речи слова произносятся с такой интонацией, которая может послужить основой для создания гармоний» (цит. по: МЭЗЕ, 1971, с. 66). Пери видит большие возможности в соглашении музыки и речи: «Я обратил внимание на каж-

¹ Я. Пери — вместе с поэтом О. Ринуччини — явился родоначальником речитативного стиля в музыке, из которого затем и разился жанр оперы.

дое изменение тона и силы голоса, свойственные при жалобе, радости и подобных выражениях чувств» (цит. по: Маркус, 1959, с. 30; курсив мой. — *E. O.*). «Эта проблема затем найдет свое интенсивное и многообразное развитие в теоретической и эстетической мысли эпохи Просвещения, главным образом у французских просветителей, и в первую очередь, в литературных трудах Ж.-Ж. Руссо» (см. ниже, с. 26—28).

Однако ни в XVII, ни в XVIII веке тематика музыкально-эстетических работ отнюдь не сводилась к одной лишь проблеме «речь и музыка». Философов, теоретиков музыки и эстетиков различных стран продолжали занимать также и другие аспекты специфики музыкального искусства.

Из французских философов XVII века наибольший вклад в развитие музыкально-теоретической мысли внес Р. Декарт, создавший в 1618 году свой «Компендиум музыки». Основатель рационалистического учения об аффектах, оказавшего в целом большое воздействие на состояние теории музыки в XVII столетии, Декарт по-новому подошел и к разработке проблемы специфики музыки. Это прежде всего соединение математического (уже неоднократно затрагивавшегося выше) подхода к постижению закономерностей музыки с одновременным рассмотрением ее в психофизиологическом аспекте. В центре внимания автора трактата «Компендиум музыки» — учение о звуке, интервалах и тонах в свете теории аффектов. «Цель музыки — доставлять нам наслаждение и возбуждать в нас разнообразные аффекты» (цит. по: МЭЗЕ, 1971, с. 342). Когда же Декарт говорит о путях достижения этой цели, он четко различает акустический и (если воспользоваться более поздним выражением) герменевтический подход к определению звука. В разделе его трактата, озаглавленном «Предмет музыки есть звук», читаем: «Для достижений этой цели, или аффекций звука, существуют два основных средства, а именно: его различия по длительности или времени и по напряженности в смысле высоты звука. Ведь о качестве самого звука, из какого *материала* и при каком условии он получается приятнее, — об этом пусть говорят физики» (цит. по: МЭЗЕ, 1971, с. 342; курсив мой. — *E. O.*).² По Декарту, «духовной формации» чело-

² Попутно заметим, что в 1931 году в БСЭ (т. 21) была опубликована небольшая статья Асафьева о Декарте как теоретике

века более всего соответствует человеческий голос. Он объясняет причину такого положения следующими словами: «Почему же, почему из различных голосов более приятен голос друга, чем голос врага?» (там же) — то есть опять-таки связывает экспрессивность музыки с интонационной выразительностью человеческой речи. Давая в разделе «О способе сочинения и о ладах» ряд конкретных советов относительно сочинения музыки, Декарт касается и таких понятий, как кантилена, лад, гармоническое звучание, кадансирование, функции различных голосов (см. там же, с. 346—351), а в письме к французскому ученому М. Мерсенну затрагивает также проблему семантики повторяющихся мотивов, вызывающих определенные ассоциации у слушателя (см. там же, с. 352—353).

Другим достижением французской мысли о музыке в XVII столетии являются труды М. Мерсенна (см. там же, с. 357) — «Трактат об универсальной гармонии» (1627) и «Универсальная гармония» (1636—1637). Мерсенн предпринимает попытку внести известную дифференциацию в интонационную сущность высказываний *музыкальных* и *речевых*: «Пению свойственны определенные интервалы, тогда как в речи такая определенность отсутствует. В разговорной речи звук голоса повышается или понижается; при этом мы не следим за интервалами и не соблюдаем какой-либо их порядок. Существует мнение, что если бы в разговоре мы повышали голос согласно тому, как этого требует смысл речи, если бы правильно пользовались сменой интервалов в доказательствах и доводах, то проявили бы чудеса ораторского искусства» (там же, с. 360). Но дальше Мерсенн так развивает свою мысль: «Однако в ораторском искусстве ни при каких условиях нельзя установить наличия всех интервалов, применяемых в мотиве. Повышение и понижение происходит не по полутонам или це-

музыки. «Воззрения Д[екарта] на музыку, — пишет Асафьев, — находятся в полном соответствии с основными тенденциями его философии, с точки зрения же истории развития зап.-европ. теории музыки они частично вытекают из работ Царлино и Мерсенна». И характерно, что Асафьев специально отмечает в этой статье, что Декарта «как математика и философа» занимают «прежде всего основные свойства музыки — ее протяженность во времени и пропорциональность (соизмеримость) звучий, соответствие между ощущением и раздражителем и наиболее благоприятные условия перцепции» (А31, стб. 81).

лым тонам, но по значительно более мелким делениям, которые можно заметить только если внимательно вслушиваться. Интервалы в мотиве или в песне подчинены определенным правилам последовательности и сразу воспринимаются слухом. Из этого вытекает, что в мотивах, а следовательно, и в музыке, существует значительно больше порядка, чем в речи, в которой нет ничего твердо установленного; оратор руководствуется только своим воображением» (там же, с. 362—363). Мотиву Мерсенна дает такое определение: «это движение, последовательность или скачок звуков или голоса по искусственным интервалам, установленным музыкантами: полутонал, тонам или терциям и т. д., с помощью движения которых мы выражаем страсти нашей души или те, которые являются сюжетом литературного произведения» (там же, с. 363). Он считает, что «мотивы могут изображать движение моря, неба, всего, что существует в нашем мире» (там же). Мерсенн, как и его предшественники, стоит на позициях «подражательной» сущности искусства, в том числе и музыки, но «музыка говорит звуками, поэзия — стихами, живопись — светом, тенью и красками» (там же, с. 364).

Большой интерес представляет попытка Мерсенна ответить на вопрос: «когда звук становится пением», или, конкретнее, «может ли звук, не меняющий высоты, считаться началом пения» (там же, с. 365). Отвечая на этот вопрос, он предлагает установить различные виды пения. Один из видов — псалмодирование на одном звуке в католическом церковном обиходе. «Но чтобы пение было совершенным, — пишет Мерсенн, — требуются изменения звука, различные интервалы диатоники, включение известных неоднородных частей». И добавляет: «Начало должно отличаться от середины, а конец от того и другого» (там же, с. 365—366). По его мнению, «законченная песня должна длиться не менее двух или трех тактов, содержащих начало, середину и заключение: эти три составные части встречаются почти везде, особенно в произведениях, связанных с движением, а песни *в первую очередь строятся на движении*» (там же; курсив мой. — Е. О.).

Так уже в XVII столетии «пробивалась» мысль о непрерывности мелодического (песенного) развития и о различии музыкального и речевого интонирования.

Вопросы специфики музыкального искусства полу-

чилий интересное освещение и в русской музыкально-теоретической и эстетической мысли XVII столетия. В трактате «Мусикия» (1671?), написанном дьяконом придворного Сретенского собора в Московском кремле И. Т. Кореневым, также ставится вопрос «Что есть музыка?». Ответ на него гласит:

«Музыка — это стройное искусство и изящнейшее разделение голосов, определенное знание различий, знание надлежащих благозвучных и неблагозвучных голосов, которые выявляются в различиях внутри согласованности. Музыка — это вторая философия и грамматика, измеряющая голоса ступенями, подобно тому как в словесной философии или грамматике существует правильное употребление слов и их свойств, слогов, фраз и рассуждений, знание и наименование стихий, всех их свойств и силы. Также и музыка, имеющая все степени голосов, приводящая в умиление или радость совокупность звуков, как красноречие или философия, радующая слух как звучанием в бездушных орудиях, так и языком, возводящая слова по ступеням [высоты], издающая голоса нижайший, средний и высокий. Музыка является наукой, познающей согласованность во всем, и является вторым разумом человеческого естества в самом нем, исходящим не от самого естества, а от бога, ибо она не может сделать ничего плохого, но является благом для обращающегося к ней. Но она выражает зло злословящего, ибо если ты хвалишь, она хвалит, если бранишь, она бранит, и все это *по желанию разума* особо соединяется, когда она соединяет слово и звук.

<...> Музыка, как и словесная грамматика, является грамматикой, организующей звук» (цит. по: МЭР, 1973, с. 124; курсив мой. — Е. О.).

Как видно из приведенного текста, здесь слиты воедино общестетическая и музыкально-теоретическая попытки обосновать сущность музыки как искусства. Но особенно следует выделить в этом определении (неизбежно для того времени связанном с религиозными представлениями) два момента, важных для нас как свидетельство постепенного созревания интонационного понимания музыкального мышления: 1) признание того или иного характера выразительности музыки «по желанию разума» и (2) убежденность в том, что «музыка, как и словесная грамматика, является грамматикой, организующей звук».

Как и в зарубежных иссследованиях того времени, размышления Коренева идут, в частности, по пути дифференциации двух видов музыкального искусства: музыки вокальной и музыки инструментальной. Коренев также делает попытку определить генезис музыкального искусства, его возможности этического воздействия на человека, установить, какие объекты, относящиеся к жизненной реальности, могут быть воплощены в музыкальном искусстве. Но характерно, что, в отличие от многих зарубежных ученых, Коренев считает первичной музыку инструментальную. Она идет, по его словам, «от органов и кимвалов и от некоторых других музыкальных инструментов» (там же, с. 125). От инструментальной музыки, по его словам, называется музыкой и то, «что поется» (там же).

Поистине проницательной является мысль Коренева о возможности (как мы бы сказали сейчас) *внутреннего слышания*, о существовании *внутреннего слуха*, то есть признание, что композитор может мыслить музыкальными представлениями еще до реализации своего произведения: «музыка издавна существует не только в благозвучии и словах, но и в уме» (курсив мой.—E. O.). И далее: «Ум всячески движется, только это бывает неслышимо — и кратко, и гордо, и быстро, и медленно, однако неслышимо; можно же в уме научиться говорить слова и также петь — так же можно научиться и звукам, воспроизведя их в уме» (там же).

Большим событием, во многом опередившим теоретическую мысль Запада, явился труд Н. Дилецкого «Идея грамматики мусикийской» (70-е годы XVII века). В этом труде читаем: «Прежде всего — что называется музыкой? Ответ — это собирательное понятие, которое обозначает и человеческие голоса, и инструментальные („органные“) звучания, созданные человеческим умом. Мусикия — слово греческое, по-латыни — кантус, по-славянски же пение, которое своими звуками возбуждает сердца человеческие или к веселию, или к печали, или к смешанным чувствам» (Дилецкий, 1979, с. 324).

Пафос труда Дилецкого — не только в эстетическом оправдании широты мира человеческих чувств, доступных воплощению в музыке, но и в конкретной теоретической разработке «грамматических» основ музыкального интонирования, преимущественно в аспекте ладовой выразительности музыкального языка. «Историческое зна-

чение „Мусикийской грамматики“ исключительно велико. Будучи предназначенней для русских музыкантов, она включает рассмотрение закономерностей всего европейского музыкального искусства» (Протопопов Вл., 1979, с. 601—602).

Новый существенный толчок к обоснованию интонационной специфики музыкального искусства, притом в различных направлениях, дало XVIII столетие.

Как уже упоминалось в начале этой главы, ведущим руслом в постановке и решении проблемы специфики музыки явилась разработка соотношения речи и музыки (Ж.-Ж. Руссо и другие французские энциклопедисты, — см. ниже). Однако наряду с этим значительно продвинулось обоснование процессуально-временной специфики художественного мышления (в трудах немецкого драматурга и теоретика искусства Г. Э. Лессинга, — см. ниже), а также — уже в начале века — была разработана акустическая сторона музыки, что связано с именем Л. Эйлера — выдающегося ученого, члена основанной в 1724 году в Петербурге Академии наук, имевшей в своем составе три отделения, в каждом из которых в том или ином аспекте уделялось внимание проблемам музыкального искусства. Но следует сразу же оговорить, что Эйлера интересовала лишь физическая сторона звука и его труд «Опыт новой теории музыки, изложенный на основе непреложных законов гармоники», равно как и анализ закономерностей распространения звука и света в другой его работе, опирался на физико-математические построения Г. В. Лейбница и, базируясь на чисто акустических предпосылках, продолжал путь пифагорейской школы³.

В поле зрения Эйлера вовсе не находились вопросы психофизиологические, связанные с анализом воздействия музыки на слушателей; «человек в его исследованиях отсутствует» (Оссовский, 1968, с. 133), то есть отсутствует то, что является основой основ теории интонационной специфики музыки. Однако упоминание об Эйлере

³ Характерно, что связь учения Пифагора о музыке с математикой была даже положительно отмечена в России в «Академических известиях» 1779 года, в «Истории о математике», составленной П. Богдановичем. Так, в разделе X читаем: «Между многими Пифагоровыми изобретениями должно особливо почитать открытие о звуке, от которого восприняла начало свое музыка, составляющая четвертую отрасль Мафематики» (цит. по: Ливанова, 1952, с. 295).

было необходимо, так как в теории интонирования физико-акустическая сторона звука не игнорируется, хотя и переосмысливается. Как скажет Асафьев в 40-е годы, «...ни акустические, ни математические, ни психофизиологические ее (музыки. — Е. О.) свойства не отрицаются, а переключаются в высшую стадию становления» (Асафьев, 1978, с. 56).

«Интонационное» понимание музыкального искусства, его функции в жизни человека нашли свое ярчайшее воплощение в научных трудах французских энциклопедистов.

Очень важной и своевременной явилась выдвинутая Ж.-Ж. Руссо проблема соответствия национального строя музыки национальным особенностям языка. При этом Руссо глубоко убежден, что разные языки в разной степени подходят для музыки, а язык, имеющий мало звучных гласных, «вовсе для нее непригоден» (цит. по: МЭЗЕ, 1971, с. 418). Руссо явно прокладывает путь к асафьевскому пониманию сущности мелодической кантилены. Обратим, например, внимание на его постановку вопроса о напеве, ложное представление о котором заставляет композитора находить мелодии «повсюду, где их нет. Не имея *настоящей песни*, им ничего бы не стоило множить *части напева*, потому что они смело наименовали бы то, что вовсе не было напевом...» (курсив мой. — Е. О.). Или: «чтобы заменить *напевность*, они усложнили бы аккомпанемент» (там же, с. 419; курсив мой. — Е. О.). Говоря о мелодии, Руссо представляет ее в неразрывном единстве с ритмом. «Ритм для мелодии составляет приблизительно то же, что синтаксис для речи: именно он связывает слова, расчленяет фразы, придает смысл и единство целому» (там же).

Важным положением в музыкальной эстетике Руссо является его твердое убеждение, что «вокальная музыка намного предшествовала инструментальной, последняя всегда получала от нее и особенности напева и ритма». Он добавляет: «а различные ритмы вокальной музыки могли родиться только из различных манер скандирования речи и распределения в ней кратких и долгих звуков во взаимном соответствии» (там же, с. 420). Наиболее удобным языком для напева Руссо считает язык, обладающий такими качествами, как нежность, звончность, гармоничность и четкость в ударении (для Руссо такой язык — итальянский).

Руссо широко использует в своих суждениях о музыке и сам термин «интонация» в связи с вопросом о передаче смысла в музыке, хотя и связывает это явление в музыке (в отличие от последующего применения того же термина у Асафьева) только с мелодией. Приведем в доказательство следующий фрагмент из его «Новой Элоизы»: «Я не замечал в интонациях мелодии, соотнесенных с интонациями речи, могучей и тайной связи страстей и звуков; я не знал тогда, что, подражая различным выражениям говорящего голоса, одушевленного чувствами, поющий голос приобретает власть над нашими сердцами, что бурные движения души, передаваемые слушателю музыкантом, и составляют истинное очарование музыки» (там же, с. 426).

Мелодии Руссо настоятельно отдает предпочтение в музыке: «Но одна только мелодия является источником того непобедимого могущества, которым обладает вдохновенное искусство, только в ней — власть музыки над сердцами. Самая научная последовательность аккордов, лишенная мелодии, наскучит вам через четверть часа. Прекрасные же напевы без всякой гармонии выдержат длительное испытание, не причиняя скуки. Если чувство одушевляет самые простые напевы, они становятся интересными. Напротив, мелодия, которая ничего не говорит, — не певуча, а одна лишь гармония ничего не может сказать душе» (там же, с. 426—427). В том же направлении развивается мысль Руссо и в его «Опыте о происхождении языков», где он говорит о роли мелодии в музыкальном «подражании». «Мелодия играет ту же роль в музыкальном искусстве, что и рисунок в живописи: именно она изображает черты лица, аккорды же и звуки — только краски для нее. <...> Что же делает музыку искусством? Мелодия» (там же, с. 429). «Мелодия, подражая модуляциям голоса, выражает жалобы, крики, страдания и радости, угрозы, стоны. Все голосовые изъявления страстей ей доступны» (там же, с. 430).

При сравнении музыки с живописью Руссо подчеркивает значение первой как искусства большей силы общения: «она больше [чем живопись. — Е. О.] сближает человека с человеком и всегда внушает мысль о нам подобных» (там же, с. 430—431). Характерно и такое суждение Руссо: «Звуки пения, едва коснувшись вашего слуха, возвещают вам присутствие существа, подобного вам. Она (музыка. — Е. О.) служит как бы посредником ду-

ши. Если они даже рисуют уединение, то говорят вам при этом, что вы в нем не одиноки. *Птицы свистят, только человек поет*. И невозможно, услышав пение или симфонию, не сказать себе сразу: здесь есть еще одно чувствующее существо!» (там же, с. 431; курсив мой.—*E. O.*). Притом Руссо пытается связать тезис об общении посредством интонируемого искусства с конкретной политической обстановкой своей эпохи (см. там же, с. 431—432).

Определяя в своем «Музыкальном словаре» понятие «музыка», Руссо целеустремленно проводит мысль о различной степени содержательности музыкального искусства в зависимости от его идеально-эмоциональной направленности. Он подразделяет музыку на «естественную» (ограниченную только «физическими основой звуков и воздействующую лишь на чувство») и «подражательную», которая «говорящими интонациями выражает все страсти, рисует все образы, передает все предметы, подчиняет всю природу своему искусству подражания и доводит до сердца человека чувства, способные его взволновать» (там же, с. 433). А в само понятие «выразительность» Руссо вкладывает неразрывное единство «идей и чувства». Только при таком синтезе музыкальное впечатление становится, по его словам, «самым могущественным и самым приятным» (там же, с. 434).

Итак, можно утверждать, что важнейшие проблемы интонационного понимания искусства как одной из форм художественного мышления уже были выдвинуты Руссо, а затем интенсивно и глубоко получили свою разработку у Асафьева. Добавим только к сказанному, что у Руссо уже намечается и осознание важности исполнительского интонирования: «Напрасно композитор, — пишет он, — наполнял бы одушевлением свое произведение, если его пыл не передается тем, кто это произведение исполняет. Певец, не видящий в своей партии ничего, кроме нот, совершенно не в состоянии ни охватить, ни передать выразительности композитора» (там же, с. 436—437).

«Музыкальный словарь» Руссо — важнейший этап в развитии мысли о музыке как в смысле разработки вопросов, связанных с музыкально-выразительными средствами, так и в плане изучения особенностей отдельных жанров. Особенno акцентируется внимание на жанре оперы. Здесь же дается и описание выразительных возможностей отдельных инструментов, из которых как са-

мый, универсальный по выразительности выделяется скрипка.

О том, что высказывания Руссо о музыке всегда были в поле зрения Асафьева, свидетельствуют многие из его работ. Особенно ярко об этом говорят страницы из его исследования «„Евгений Онегин“». Лирические сцены П. И. Чайковского», где в связи с вопросом о корнях интонационной «общительности» опер Чайковского он вспоминает Руссо как музыканта, чутко «угадавшего своевременность наступления эры городской демократической песенно-романсной лирики» (Асафьев, 1972, с. 78). «Не проникнув в сущность явления интонации,— пишет Асафьев,— он все же отлично понимал, что „язык поет“, а „мелодия говорит“, и в этом единство их...» (там же, с. 78—79). В той же работе Асафьев приводит фрагмент из предисловия Руссо к изданию 1781 года его сочинения «Утешение в горестях моей жизни, или Сборник арий, романсов и дуэтов Ж.-Ж. Руссо» и делает примечательный для всей его концепции вывод: «Совершенно естественно, что то, что обусловливает музыку языка и является музыкой речи, есть интонация, ибо слову, если оно не „поет в тоне“, музыка подчиняться не может» (там же, с. 79; см. также: Асафьев, 1971, с. 258 и др.).

Термин «интонация» (как смысловая категория, отражающая процесс мышления) встречается в различных контекстах и у других авторов XVIII века. Большое значение, например, придавал интонации Д. Дидро, утверждавший, что «каждой страсти» свойственна своя интонация, и доказывавший взаимообусловленность интонаций и жестов. Как и Руссо, он придавал большое значение связи между интонированием музыкальным и речевым. «Речь следует рассматривать как одну линию, а пение как другую, извивающуюся вокруг первой. Чем сильнее и правдивее будет речь, прообраз пения, тем в большем количестве точек ее пересечет напев, чем правдивее будет напев, тем он будет прекраснее...» (цит. по: МЭЗЕ, 1971, с. 477).

Идеи Руссо и Дидро оказали воздействие на эстетические взгляды А. Гретри. В соответствии с направленностью своего оперного творчества, Гретри уделяет большое внимание речевому интонированию, что связано с общим его стремлением к «чувствительности», к эмоциональной отзывчивости музыки. Этическое начало — ос-

новное кредо Гретри. «Я убежден, что интонации языка следуют нравам: они лживы, притворны, лицемерны у испорченных людей; но если природа сберегла себе сердце хотя бы одного человека, он один найдет правдивые интонации» (Гретри, 1939, с. 78). Гретри ищет в музыке синтез декламации и пения: «Итак, я стремился,— пишет он,— к правдивой декламации, затем я полагал, что самым искусным будет тот музыкант, который лучше других сумеет превратить ее в прекрасное пение» (там же, с. 109). Обратим внимание и на такое высказывание Гретри: «Убежденный в том, что каждый собеседник обладает своей интонацией, своей манерой, я старался сохранить каждому его характер. Как правило, чувство должно заключаться в пении, а смысл, жесты и выражение лица нужно поместить в аккомпанементе» (там же). Музыка, по словам Гретри, «..есть речь. Следовательно, она имеет, подобно стихам и прозе, свои цезуры, свои запятые, двоеточия, восклицательные и вопросительные знаки и точки. Музыкант, не обращающий на это внимания, или не слышит своей музыки, или не понимает слов...» (там же, с. 144). В своих «Мемуарах» Гретри приводит даже конкретные случаи перевода на музыку речевых интонаций и утверждает, что возможно «нотировать все речевые интонации» (там же, с. 143). Для примера он обращается к фразе «Здравствуйте, сударь!», указывая на различные по смыслу варианты ее произнесения. «Одна и та же фраза, произнесенная разными людьми в различных обстоятельствах,— пишет Гретри,— всегда приобретает новые интонации, и лишь правда декламации может сделать из музыки искусство, опирающееся на законы природы» (там же, с. 144). И Гретри убежден, что «вокальный композитор должен чувствовать все оттенки *живой речи* для сочетания своего музыкального языка с *обыденным*» (там же, с. 146; курсив мой.—E. O.). Гретри, по сути, вводит и понятие, близкое будущему понятию Асафьева «интонационный словарь». Так, подчеркивая значение музыки Гайдна в области инструментальных жанров, Гретри пишет: «Мне кажется, что драматический композитор имеет право рассматривать бесчисленные произведения Гайдна как *общирный словарь*, из которого он без колебаний может черпать сырой материал, воспроизведенный им, однако, не иначе, как в сопровождении присущей слову *выразительности*» (там же; курсив мой.—E. O.).

Как и Руссо, Гретри считал наиболее мелодичным итальянский язык, который, по его словам, «приспособляется ко всему, даже к причудам музыканта, никогда не вызывая никаких упреков грамматиков» (там же, с. 85). Добавим к сказанному еще и такую мысль Гретри, имеющую непосредственное отношение к проблеме «слово и музыка»: «Если скажут, что пение не может подражать слову, так как слово не есть пение, то я возражу, что слово есть шум, в котором заключено пение, то есть вместо того, чтобы касаться одного звука, слово касается одновременно нескольких» (там же, с. 96). При этом Гретри подчеркивает, что «музыканту нужна более сильная декламация», чем декламирующему поэту: «если интервалы декламирующего поэта будут от примы до секунды, нужно, чтобы интервалы музыканта были от примы до квинты» (там же).

Так, разрабатывая свою концепцию «правды чувств» в музыке, Гретри обосновывал значение речевых истоков, показал особенности их преломления композитором.

Руссо, Дидро и многие другие представители французской музыкально-эстетической мысли исходили в своих суждениях из уже упоминавшейся «подражательной» концепции искусства, точнее — из идеи «подражания человеческой речи, обеспечивающего правдивость эмоций, выражаемых в музыке». Но в том же XVIII веке обнаруживается и другая тенденция — стремление доказать, что музыка развивается по своим собственным законам и не находится в зависимости от речи. Наиболее яркое выражение эта тенденция нашла в сочинении «О музыке в собственном смысле слова и в связи с ее отношением к речи, языкам, поэзии и театру» М. Шабанона — французского писателя, композитора, эстетика. В противоположность широко распространенной теории «подражательности» искусства, Шабанон следует взглядам аббата Морелле — автора вышедшей в 1759 году книги «О выражении в музыке», в которой утверждалось, что «сущность музыки составляет не подражание, а выражение». Шабанон пишет: «Музыка — это только мелодия, пение. Она отличается от речи; она развивается по своим особым законам и не зависит от произношения слов» (цит. по: МЭЗЕ, 1971, с. 487; курсив мой. — Е. О.). В соответствии с такой точкой зрения, Шабанон утверждает и приоритет инструментальной музыки над вокальной. Однако и он использует понятие «интонация»;

правда, под «интонацией» он, в сущности, подразумевает просто-напросто мелодию. По его мнению, в результате сочетания звуков, их сопряженности и одновременного звучания «возникают интонация, текст и гармония» (там же, с. 489).

Не менее интенсивно развивалась в XVIII веке музыкально-эстетическая мысль Германии; имеются в виду прежде всего труды И. Маттезона, создателя широко известной теории аффектов, согласно которой каждая мелодия есть выражение определенного душевного состояния, страсти. По Маттезону, цель музыки — «вызвать яркий аффект и движение наших чувств» (цит. по: МЭЗЕ, 1971, с. 234). Несмотря на известную механистичность и прямолинейность установления связей между эмоциями и музыкальной выразительностью, эта теория — для своего времени — была, несомненно, прогрессивным явлением, тем более что она одновременно несла яркий протест против абстрактности математического подхода к музыке. Не отрицая значимости математических закономерностей для музыкального искусства, Маттезон, однако, писал: «Искусство чисел не может даже в малой степени служить фундаментом в музыке» (там же, с. 249). По его словам, «деловитое искусство чисел кое-что объясняет и улучшает в меру своих возможностей некоторые очевидные порядки и непорядки. Я не отрицаю заслуг в этом направлении, но не признаю господства чисел над любовью, музыкой, природой» (там же, с. 250). Для Маттезона «первые подлинные основы музыки коренятся в физике или в естествознании»; однако он иронически добавляет: «искусство звуков черпает из бездонного кладезя природы, а не из лужи арифметики» (там же, с. 252). «Музыка не против математики, а над ней» (там же, с. 254).

В аспекте данной работы наибольший интерес представляют суждения Маттезона о мелодии. По его утверждению, «искусство сочинять хорошую мелодию является в музыке самым существенным» (там же, с. 259), и он сетует, что в процессе обучения композиции этому уделяется так мало внимания. В его выдающейся работе «Совершенный капельмейстер» (1739), в § 4 раздела «Об искусстве сочинения мелодии» читаем: «Я настаиваю прежде всего на том, что только чистая мелодия является самым естественным и прекрасным в мире» (там же). И в том же разделе названной работы Матте-

зон дает «семь правил» к сочинению мелодий. Обратим внимание, что среди них имеется требование, что «в каждой мелодии должно содержаться что-то всем знакомое» и что «нужно избегать всего неестественного, надуманного» (там же, с. 261). Несомненный интерес представляют и те «восемь правил», которые он — в § 52 — предлагает для создания подлинной красоты в мелодии, причем правила эти явно рождаются у него из наблюдений над самой практикой пения.

Приведем из той же работы § 56, свидетельствующий о том, что в своем понимании природы музыкального слуха Маттезон явно предвосхитил асафьевскую постановку вопроса о связи старых и новых интонационных оборотов и о значении слуховых ассоциативных моментов для восприятия музыки: «Слух всегда требует чего-то более или менее знакомого; при отсутствии этого никакое произведение не покажется легким для восприятия, а тем более — приятным. И все же чем реже используются такие знакомые обороты и чем искуснее они перемежаются с другими, неизвестными и новыми, тем удачнее получается произведение» (там же, с. 263).

Особо следует обратить внимание на маттезоновскую трактовку того, что он называет «риторическими соотношениями». Они, по его словам, встречаются «в шести составных частях речи, а также в хорошей, как обычной, так и музыкальной, форме литературных произведений: в проповедях, стихотворениях и т. д. Все эти соотношения не могут быть измерены математически с полной точностью, а вместе с тем наличие их мы ощущаем с безусловной достоверностью» (там же, с 243; курсив мой. — Е. О.). Таким образом, затрагивается и важнейший для интонационной теории вопрос о музыкальном элементе в самой словесной речи, о соотношении манеры произнесения произведений словесных жанров и музыкального интонирования. Характерно также, что в главе XVII («Как помочь музыке») Маттезон, говоря о преподавании гармонии в учебных заведениях, особо выделяет полезность изучения оперного искусства, которое, по его словам, следовало бы «не только восстановить, но и основательно очистить от вредных наследий. Пока это не будет сделано, нам не удастся добиться успехов» (там же, с. 257).

В XVIII столетии новое развитие получает в Германии и подход к художественной форме как явлению про-

цессуальному, что нашло наиболее яркое освещение в трудах Г. Э. Лессинга в связи с анализом особенностей поэзии как вида искусства. В его «Лаокооне»⁴, вышедшем в свет в 1766 году, утверждается наличие специфических законов поэзии, отличающих ее от живописи. Лессинг пишет: «...говоря о поэзии, я в известной мере имел в виду и остальные искусства, где подражание совершается во времени» (Лессинг, 1967, с. 70; курсив мой.—E. O.). Поэт, по словам Лессинга, «берет, если хочет, каждое действие в самом его начале и доводит его, всячески видоизменяя, до конца. Каждое из таких видоизменений, которое от художника потребовало бы особого произведения, стоит поэту одного штриха, и если бы даже этот штрих сам по себе способен был оскорбить воображение слушателя, он может быть так подготовлен предшествующим или так ослаблен и приукрашен последующим штрихом, что потеряет свою обособленность и в сочетании с прочим произведет самое прекрасное впечатление» (там же, с. 97—98).

Характерно и другое высказывание Лессинга: «...живопись — тела и краски, взятые в пространстве, поэзия — членораздельные звуки, воспринимаемые во времени <...> Но все тела существуют не только в пространстве, но и во времени. Существование их длится, и в каждое мгновение своего бытия они могут являться в том или ином виде и в тех или иных сочетаниях. Каждая из этих мгновенных форм и каждое из сочетаний есть следствие предшествующих и в свою очередь может сделаться причиной последующих перемен, а значит, и стать как бы центром действия. Таким образом, живопись может изображать также и действие, но только опосредованно, при помощи тел» (там же, с. 187—188).

И совсем уже непосредственно ведет к процессуальному восприятию музыкальной формы следующее утверждение Лессинга: «То, что глаз охватывает сразу, поэт должен показывать нам медленно, по частям. <...> Для глаза рассматриваемые части остаются постоянно на виду, и он может не раз обозревать их снова и снова; для слуха же раз прослушанное уже исчезает, если только не сохранится в памяти. Но допустим, что

⁴ Лаокон (в древнегреческих преданиях) — жрец Аполлона в Трои.

прослушанное удержалось в памяти полностью. Какой труд, какое напряжение нужны для того, чтобы снова вызвать в воображении в прежнем порядке все слуховые впечатления, перечувствовать их, хотя бы и не так быстро, как раньше, и наконец добиться приблизительного представления о целом» (там же, с. 202). И далее: «...временная последовательность — область поэта, пространство — область живописца» (там же, с. 210). Или: «Поэзия — для слуха, живопись — для глаза» (там же, с. 225)⁵.

Предшественники Лессинга в постановке вопроса о границах живописи и поэзии — французский аббат Дюбо, автор «Критических размышлений о поэзии и живописи» (1719), англичанин Дж. Гаррис, написавший «Разговор о музыке, живописи и поэзии» (1744), Д. Дидро («Письмо о глухонемых», 1751).

Ценный вклад в развитие мысли о музыке на пути к интонационной теории внесли многие русские писатели XVIII века, затрагивавшие проблему соотношения музыки и поэзии⁶. К их числу, прежде всего, относится В. К. Тредиаковский. По его мнению, именно музыка и породила поэзию. Так, в своем «Мнении о начале поэзии и стихов вообще (до 1752 года)» Тредиаковский высказывает такое предположение: «Невероятно, чтобы сия его (певца Иувала.—Е. О.) поэзия была сперва стихами: первая мысль обыкновенно приводит к подобной другой; поемая же материя... прямо могла его довести до поправнейшей мусикии, а не до состава стиха: сладость, какова могла быть вначале мусикии, могла подать мысль после о сладости речи, о которой, чтоб дать ей оное совершенство, надобно было долго еще размышлять...» (цит. по: МЭР, 1973, с. 181). Как известно, стихотворения Тредиаковского послужили основой для многих музыкальных сочинений, прежде всего в жанре канта. «Какую бы область многосторонней деятельности Тредиаковского мы ни выделяли, всегда возникает вопрос о тех или иных его связях и соприкосновениях с музыкой» (Ливанова, 1952, с. 47). Что же касается проблемы единства поэзии и музыки, то наиболее полное отражение она

⁵ См. также черновые наброски к «Лаокоону» и письмо Г. Э. Лессинга к Ф. Николаи от 26 марта 1769 г. (там же, с. 404, 406, 400).

⁶ Об общей направленности русской эстетической мысли этой эпохи см.: Валицкая, 1983.

нашла в его трактате 1754 года «О древнем, среднем и новом стихотворении российском» (см. там же, с. 53).

Возможности музыкальной распевности стиха прекрасно чувствовали А. П. Сумароков, М. В. Ломоносов, высоко оценивавший певцов, умеющих подчеркнуть гласные при пении. У Ломоносова читаем (там же, с. 62):

Искусные певцы всегда в напевах тщатся,
Дабы на букве *A* всех доле отстояться.
На *E*, на *O* притом умеренность иметь;
Чрез *У* и через *I* с поспешностью лететь,
Чтоб оным нежному была приятность слуху,
А сими не принесть несносной скуки уху...

О необходимости «приятного слова» песен пишет Сумароков в своей «Эпистоле о стихотворстве» (1748): «Слог песен должен быть приятен, прост и ясен» (там же, с. 70). Сумарокова волнует и вопрос о единстве в опере музыки и драматического действия, которым, по его словам, «потребно завсегда» согласоваться друг с другом (см. там же, с. 74). Г. Р. Державин же следующим образом формулирует свой критерий требований, предъявляемых к поэту, сочиняющему текст для оперы: «Самой первой степени поэт, ежели он в слоге своем нечист, тяжел, единообразен, единозвучен, не умеет изгибаться по страстям и облекать их в сердечные чувствования, — к сочинению оперы не годится. Не позаимствует от него ни выразительности, ни приятности лицедей и уставщик музыки. Сочинитель опер непременно должен знать их дарования и применяться к ним или они к нему, дабы во всех частях оперы соблюдана была гармония» (цит. по: МЭР, 1973, с. 187—188).

А о назначении песни, которая, по словам Державина, «родилась вместе с человеком — прежде нежели лепетал, издавая он глас», поэт пишет: «Песня назначена природою для пения: то и должна быть сладкозвучною, способною к музыке и к повторению каким-либо инструментом. <...> Знатоки говорят, что между песнею и одою трудно положить черту различия. Но если оно существует, то основывается ни на чем другом, как на постепенности. Для разбора же подобных степеней в сочинениях надобен весьма проницательный ум и крайне тонкое чувство, чтобы определить их решительную разность» (там же, с. 188—189).

Выдающимся памятником русской литературы конца XVIII века, прокладывающим путь к обоснованию инто-

национальной теории Асафьева, является сочинение А. Н. Радищева «О человеке, о его смертности и бессмертии» (1792). Здесь ставится вопрос о физиологическом восприятии звучания и о восприятии его уже осмысленном, свойственном человеку. «Человек равно преимуществует перед другими животными в чувствах зрения и слуха. Какое ухо ощущает благогласие звуков паче человеческого? Если оно в других животных (пускай слух и был бы в них изящнейший) служит токмо на отдаление опасности, на открытие удовлетворительного в пище, [то для человека] звук имеет тайное сопряжение с его внутренностью. Одни, может быть, певчие птицы могут быть причастны чувствованию благогласия. Птица поет, извлекая звуки из гортани своей, но ощущает ли она, как человек, все страсти, которые он един на земле удобен ощущать при размерном сложении звуков? О вы, душу в исступление приводящие, Глюк, Паизиелло, Моцарт, Гайден, о вы, орудие сих изящных слагателей звуков, Маркези, Мара, неужели вы не разинствуете с чижем или соловьем? Не птицы благопевчие были учителя человека в музыке; то было его собственное ухо, коего вглубленное перед другими животными в голове положение всякий звук, с мыслию *сопряженный*, несет прямо в душу» (там же, с. 200—201; курсив мой.—Е. О.).

Широко известны проникновенные высказывания Радищева о русской народной песне и народном певце в его историческом по значению труде «Путешествие из Петербурга в Москву», в основе которых лежит понимание высокоэтического назначения искусства музыки. Напомним несколько слов из главы «Крестьцы»: «Я вас научил музыке, дабы дрожащая струна согласно вашим нервам возбуждала дремлющее сердце; ибо музыка, приводя внутренность в движение, делает мягкосердие в нас привычкою» (цит. по: Ливанова, 1952, с. 130).

Важен в аспекте настоящего исследования и поднимаемый Радищевым вопрос о соотношении частей и целого в природе, который он поясняет также на примерах из музыкального искусства. Так, Радищев подчеркивает мысль о том, что отсутствие «согласия, соразмерности» в частях может привести к таковому, когда мы воспринимаем явление как целостное. «Например,— пишет он,— звук одинокий благогласия не имеет, но сложение многих нередко производит наивелепнейшее. Стеклянный колокол, на котором мокрый перст движется, едва ли,

кажется, производит скрып, но кто слыхал гармонику, тот ведает, колико внутренность вся от игры ее потрясается» (там же, с. 131). О силе целого, которая может и не «сходствовать» с силой частей, пишет Радищев и по другому поводу — характеризуя роговой оркестр С. К. Нарышкина (см. там же).

Все приведенные высказывания о музыке, хотя и далеко не исчерпывающие, весь сохранившийся материал этого исторического периода — все это уже достаточно ясно свидетельствует о том, что и зарубежные, и русские мыслители и музыканты того времени проложили путь к «интонационному» постижению музыкального искусства и в какой-то мере предвосхитили теорию Асафьева. Дальнейшее многоплановое развитие эти предпосылки получили в следующем — XIX столетии.

Глава III

ВЕДУЩИЕ АСПЕКТЫ ОСМЫСЛЕНИЯ ИНТОНАЦИОННОЙ ПРИРОДЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА ОТ РУБЕЖА XVIII—XIX ВЕКОВ ДО НАЧАЛА XX ВЕКА

XIX век — век классического расцвета и русской, и западноевропейской музыкальной культуры, широко подготовленный предшествующим столетием. На протяжении этого периода выдающиеся достижения в музыкальном творчестве, исполнительстве сопровождались крупнейшими и многообразными завоеваниями в области музыкально-теоретической и эстетической мысли. Достаточно вспомнить, что XIX век на Западе — это музыкально-литературная деятельность Шумана, Берлиоза, Листа, Вагнера, а в России — Одоевского, Серова, Стасова, Лароша, Римского-Корсакова, Кюи, Чайковского, Кашкина и других музыкантов-публицистов, критиков, теоретиков. Многие из них внесли ценный вклад и в рассматриваемый в данном исследовании процесс осознания специфики музыкального мышления.

За последние десятилетия в советском музыказнании появился ряд трудов, в той или иной степени обобщающих ведущие тенденции в развитии музыкально-эстетической мысли различных стран. Интересны и публикации самих документальных материалов, позволяющих судить об этом историческом процессе. Безусловно, по-

могают уяснению путей развития мысли о музыке в XIX веке различного типа и объема монографические исследования, посвященные отдельным композиторам и критикам, и, конечно, переиздания самих их трудов, как правило, снабженные новыми фактологическими сведениями и ранее неизвестными материалами. Но специально вопрос о том, как же шло в XIX и начале XX столетия становление и развитие предпосылок к созданию теории интонирования, до настоящего времени не рассматривался. А ведь именно в этот период наиболее широко и многоаспектно разрабатывались идеи, составившие платформу, на которой сформировалась эта теория.

Попытаемся сначала крупным планом наметить те ведущие русла, по которым — в продолжение традиций предшествующего столетия — шло само накопление материала, прокладывавшее пути к возникновению асафьевского понимания интонации.

Их можно систематизировать примерно следующим образом:

1) изучение специфики композиторского творчества в его соотнесенности с различными историко-стилевыми нормами музыкального языка, то есть исследование стилевого аспекта специфики музыкального мышления, и притом нередко с попыткой выявления его социологической сущности;

2) изучение художественной выразительности отдельных музыкальных сочинений и творчества композитора в целом в аспекте национальной специфики, главным образом путем соотнесения профессионального и народного творчества;

3). выявление национально- и индивидуально-специфического в исполнительской практике, то есть внимание к интонированию на уровне художественной интерпретации плодов композиторского или народного творчества;

4) частичные, хотя и еще очень разрозненные наблюдения над слушательским музыкальным восприятием;

5) аналитическое изучение отдельных средств интонационной выразительности под углом зрения эффективности их воздействия, а также их суммарного смыслового значения в контексте музыкального произведения как художественного целого;

6) выявление специфики музыкальной выразительности через сопоставление музыки с другими искусствами,

а вместе с тем и установление общих признаков художественного мышления как такового в отличие от мышления научного;

7) выявление специфики музыкального мышления в общетипологическом проявлении семантики музыкальных жанров;

8) исследование музыкального искусства как особого рода «языка», изучение закономерностей его «грамматики» и «синтаксиса».

Естественно, что перечисленные методы выявления специфики музыки применялись неравномерно (во времени) ввиду того, что на разных исторических этапах развития музыкального искусства XIX века, а также в различных национальных культурах и у различных авторов преобладали различные тематические акценты. Но можно утверждать, что наибольшая интенсивность мысли о специфике музыки, о ее функции в жизни общества (при неуклонном расширении круга исследуемых проблем) характерна для России, что было обусловлено всем ее общественно-политическим развитием — всё расширяющейся на протяжении XIX века демократизацией русского освободительного движения, итогом которой явилось укоренение марксистско-ленинского диалектико-материалистического мировоззрения. И показательно, что неотъемлемым компонентом процесса развития русской мысли о музыке было глубоко самобытное переосмысление многих выдающихся философско-эстетических и музыкально-стилевых систем, созданных на Западе. Так, можно говорить о «русском» кантианстве, гегельянстве, спинозианстве, о «русском» романтизме и импрессионизме и т. д., и т. п. Причем все эти факторы сыграли немалую роль в становлении круга художественных образов русской музыки, в формировании ее идейно-эстетического фундамента.

В XIX столетии, как и во второй половине XVIII века, о музыке писали не только теоретики музыкального искусства, композиторы, исполнители, философы, но и писатели, поэты, художники. И порой их высказывания, например суждения А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, Стендalu или Э. Делакруа, вносили немало интересного и принципиально важного в разработку музыкально-эстетической проблематики.

Естественно, что охватить все богатство музыкальной эстетики, накопленное XIX столетием, и осмыслить его

ак целостное идеиное наследие этого исторического периода — дело будущего. В данном исследовании будут привлечены лишь те высказывания, которые наиболее епосредственно вносят тот или иной существенный вклад в разработку именно предпосылок интоационного понимания сущности музыкального искусства, то есть ведут к асафьевской концепции интоационной специфики музыки.

Основное внимание будет уделено четырем вопросам: как представители музыкальной мысли XIX столетия трактовали сам материал музыки, как толковали соотношение содержания и формы в музыкальном искусстве, как рассматривали отдельные смысловые «языковые» выразительные средства музыки и их синтез, какие основные пути намечали для постановки вопроса об интроверсии как художественной интерпретации созданного композитором и воспринимаемого слушателями.

I. СУЖДЕНИЯ Л. ван БЕТХОВЕНА, И. В. ГЕТЕ, И. Г. ГЕРДЕРА, НЕМЕЦКИХ И ФРАНЦУЗСКИХ РОМАНТИКОВ

Западноевропейская мысль о специфике музыки как искусства и о ее социальной функции получила особенно яркое выражение в Германии и Франции: в трудах философов, в суждениях поэтов, писателей, музыкантов. В Германии 1789—1815 годов Ф. Энгельс писал: «Эта эпоха наиболее унизительной внешней зависимости опадает с блестящим периодом в области литературы и философии и с наивысшим расцветом музыки в лице Бетховена» (АМЭ, 1978, с. 348). Именно Л. ван Бетховен — его понимание и восприятие музыки — интересует нас в первую очередь и в аспекте данного исследования,бо Бетховен, подобно его великому современнику Гёте, высоко стоит и над своей современностью, и над целым ядом явлений в развитии музыкального искусства эпохи романтизма. Синтезировав разнонациональные достижения XVIII столетия, Бетховен одновременно стал иющим стимулом не только искусства XIX века, но во многом и XX столетия. Радикально переосмыслив функцию музыкального искусства в жизни и роль художника-творца, он безгранично расширил содержание музыки, а вместе с тем и ее коммуникативные возможности. И хотя в своих письмах и в иных литературных доку-

Ментах, которыми мы распологаем, Бетховен был очень склонен на конкретные высказывания о музыке, все же в силе самой его музыкальной мысли, в присущем ей органичном синтезе разума и эмоции, в диалектичности выражения жизни наглядно выступает его понимание сущности музыки как неразрывного единства этого и красоты. И именно творчество Бетховена явилось одним из ведущих стимулов для рождения в интонационной теории Асафьева проблемы симфонизма как метода музыкального мышления. Неувядаем по своему значению и его основной эстетический и этический тезис, выраженный им в следующих строках (запись в альбоме Вокке как добавление к цитате из «Дона Карлоса» Ф. Шиллера, — цит. по: Кёлер, 1983, с. 127):

Щедрым быть душой,
Больше жизни чтить свободу,
Истине служить одной —
И не петь тиранам оды.

Что касается некоторых частных замечаний о выразительности тех или иных приемов в творческой и исполнительской практике, то стоит обратить внимание, например, на его широко известное программное пояснение к Шестой симфонии («Больше выражения чувств, чем изображения»), свидетельствующее о прimate выразительного начала в музыке над изобразительным. Или — его суждения о необходимости синтеза слова и его музыкального воплощения в письме к Ф. Рохлицу от 4 января 1804 года, а также в письме от 2 ноября 1803 года к А. Макко, где идет речь о важности для музыканта знать «толк в стихах, предназначенных для музыки» (Бетховен, 1970, с. 189). Характерно и его высказывание о необходимости согласования национального характера сюжета с соответствующим стихотворным изложением, то есть о важности национального признака в интонировании стиха (там же, с. 191).

Рядом с Бетховеном уместно вспомнить и некоторые суждения его современника — И. В. Гёте, многие из трудов которого часто упоминаются и цитируются Асафьевым, например в статье «Ценность музыки» (А23а). Асафьеву, несомненно, были известны такие работы Гёте, как «Оформляющее влечение», содержащее его схему соотношения «вещества и формы» в процессе развития жизни, его труд «Метаморфоза растений» и некоторые другие в области морфологии, посвященные проблеме

матике процесса и формы как структуры. Вспомним и афоризм Гёте «Учение о форме есть учение о превращениях». Книга «Гёте. Борьба за реалистическое мировоззрение» (Лихтенштадт, 1920) неоднократно обсуждается в асафьевских статьях 20-х годов. Особенно близко было Асафьеву стремление Гёте к целостному охвату организма, обращение его к таким вопросам, как «Образование и преобразование», «Цельность и гармония», «Кристаллизация и произрастание». «Художник хочет показать миру целое; но этого он не находит в природе, оно есть плод его собственного духа» (цит. по: Эккерман, 1934, с. 706). В этом высказывании Гёте намечается путь к понятию «художественное обобщение» в произведениях искусства. И хотя Гёте не оставил фундаментальных исследований по эстетике, его небольшие разнотемные статьи, касающиеся проблем стиля, мастерства, правды и правдоподобия, несомненно, остались глубокий след в «памяти культуры» и повлияли как на развитие эстетической мысли в целом, так и на формирование музыкально-эстетических представлений (см. также: МЭГ, 1981, с. 231—274).

Из современников Бетховена и Гёте следует особо обратить внимание и на суждения немецкого просветителя И. Г. Гердера, в частности на выдвинутую им идею «органичности», «организма», содействовавшую укоренению исторического подхода к процессу развития художественного мышления (см. там же, с. 81—94). В свете настоящего исследования примечательна попытка Гердера систематизировать свои наблюдения над музыкой. Так, отталкиваясь от утверждения, что «музыка — человеческое искусство», Гердер перечисляет ряд пунктов, раскрывающих, по его мнению, особенности музыкального искусства, и, в частности, делится своими представлениями о «тоне» в музыке и о существующей для нашего слуха «лестнице тонов». «...У каждого тона есть свой способ возбуждения, своя нечто значащая сила», — пишет Гердер. В «лестнице же тонов», по его словам, «ступеньки ее взаимно определяют друг друга и не могут быть вынуты оттуда» (там же, с. 84—85). Он затрагивает и вопросы о «внутреннем движении», о многообразных в его процессе изменениях, о «возбуждении и восстановлении равновесия», а также о тесной связи музыки, танца и жеста, слова и звука и т. п. В отличие от будущих романтиков, акцентирующих, в первую очередь,

близость различных искусств, Гердер, напротив, подчеркивает специфическое в каждом из искусств, а спор об их сравнительной ценности считает «пустым, ничтожным спором» (там же, с. 92).

Отметим также, что еще в первой четверти XIX века в одной из работ В. Т. Круга, популяризатора идей И. Канта, имеется интересное «Примечание» о значении *связей* в процессе восприятия музыки, а именно: «Отдельно взятый звук может поражать своей силой и нравиться мягкостью и кротостью, но прекрасным он становится лишь в связи с другими звуками различной высоты, силы, длительности, когда звуки вступают в известное отношение между собой, в отношение, которое душа, *посредством слуха*, способна усваивать и оценивать с непостижимой быстротой и легкостью» (там же, с. 95—96; курсив мой. — Е. О.). Круг пишет и о своем понимании мелодии и мелодики, гармонии и ритма, пытается выяснить, «почему одни звуки и их соотношения нравятся, а другие нет», высказывая гипотезу, что причина этой «тайны» «заключена отчасти, наверное, в устройстве слуха» (там же, с. 97, сноска). Напомним сразу же и более поздние высказывания Вебера и Шумана, свидетельствующие о большом значении, которое придавали композиторы *внутреннему слуху*. Вебер видит во внутреннем слухе «судью всех вещей» и называет его «духовным ухом» (цит. по: МЭГ, 1982, с. 72). Шуман же утверждает: «Хороший музыкант тот, кто понимает музыку без партитуры и партитуру без музыки. Слух не должен нуждаться в зрении и зрение во [внешнем] слухе» (Шуман, 1975, с. 77). Что же касается связи отдельных звучащих мгновений, Шуман писал: «Гораздо больше, чем в искусствах изобразительных, в которых единичный торс может уже указать на руку мастера, в музыке все — *связь, целое*, как в малом, так и в большом, как в отдельном произведении, так и в целой жизни художника» (там же, с. 132; курсив мой. — Е. О.).

Но западноевропейский романтизм и его эстетика — очень сложное, обширное и противоречивое явление. Поэтому в данном разделе неизбежно приходится в известной степени изменить и сам подход к анализу вопроса о предпосылках возникновения теории интонирования как специфики музыкального мышления. Если, обращаясь к ранним этапам развития музыкального искусства, да и вплоть до XIX века, целесообразно было останавливать-

ся на конкретных примерах толкования отдельных выразительных средств музыки, ее элементов, а из общеэстетических проблем касаться преимущественно лишь вопросов соотношения природы и искусства, содержания и формы в музыкально-художественном творчестве, то применительно к эпохе западноевропейского романтизма приходится, не покидая тех же общих проблем и отдельных суждений о выразительных средствах, выделить в первую очередь ряд новых аспектов проблематики, сыгравших особенно большую роль также и в трактовке специфики музыки и музыкального мышления.

Прежде всего особого акцента требуют, с одной стороны, проблемы близости искусств и их синтеза, а с другой — признание именно за музыкой роли ведущего вида искусства, как наиболее способного глубоко и тонко передавать духовную жизнь человека. Кроме того, в эпоху романтизма очень обострилось осознание важности исторического подхода к изучению локально конкретной и национально самобытной художественной практики, что, как известно, было самым непосредственным образом воспринято теорией интонирования (в утверждении таких закономерностей музыкального мышления, как «интонационный словарь эпохи», «переинтонирование» и др.). Наконец, романтическая эстетика способствовала дальнейшему развитию — в новом контексте и с учетом гипертрофированной роли эмоционального начала — диалектического восприятия жизни, заложенного еще художественным мышлением Бетховена.

Естественно, что в рамках данной работы можно будет лишь выборочно, отдельными штрихами наметить постановку некоторых из поднятых здесь вопросов и коснуться сказанного лишь на материале Германии (см.: МЭГ, 1981; МЭГ, 1982) и Франции (см.: МЭФ, 1974) — стран, имевших наибольшее значение в развитии всего западноевропейского романтического музыкального искусства XIX века, которое, безусловно, находилось в поле зрения Асафьева. Количество дошедших до нас высказываний (и теоретиков, и практиков) об искусстве в эпоху романтизма исключительно велико. Однако целый ряд проблем, в том числе интересующих нас в аспекте данного исследования (как уже ясно из изложенного выше), встал отчасти еще во второй половине XVIII века, в эпоху Просвещения. Но именно романтики XIX века усиленно акцентируют одновременно и пробле-

му общего в различных искусствах, и проблему их синтеза, и специфику каждого из видов.

Приведем прежде всего некоторые суждения, касающиеся постановки вопроса об общности искусств и об их глубоких связях друг с другом. Таково, например, высказывание выдающегося немецкого поэта-лирика конца XVIII века Новалиса (Ф. фон Харденберга) из его «Математических фрагментов»: «Создания пластических искусств никогда не следовало бы рассматривать без музыкального сопровождения, музыкальные произведения — слушать иначе, нежели в прекрасно убранных залах. Поэтическими произведениями нельзя наслаждаться помимо пластики и музыки» (цит. по: МЭГ, 1981, с. 306). Или: «Музыка, пластика и поэзия суть синонимы» (там же, с. 307).

Один из первых теоретиков немецкого романтизма, филолог и художественный критик Ф. Шлегель так пишет о связи искусств: «Поэзия — это музыка для внутреннего слуха и живопись для внутреннего глаза, но только музыка приглушенная, но только живопись тающая» (там же, с. 41). Ф. В. И. Шеллинг в самом начале века (в лекциях 1802—1803 годов) называет архитектуру «музыкой в пластике». «Вообще, — пишет он, — архитектура есть застывшая музыка» (там же, с. 44)¹.

Близость искусств утверждает и Р. Шуман: «Образованный музыкант сможет с той же пользой изучать рафаэлевскую мадонну, что художник — симфонию Моцарта. Более того: для скульптора каждый актер превращается в покоящуюся натуру, для актера статуй — в живых людей, для художника стихотворение — в картину, для музыканта картина — в звуки. Эстетика одного искусства есть эстетика и другого; только материал различен» (цит. по: МЭГ, 1982, с. 90). Именно сближение в творческой личности Шумана музыки и литературы Ф. Лист ценит как великий его дар: «Шуман явственно понял необходимость установления тесной связи между музыкой вообще, инструментальной в частности, с поэзией и литературой, как это предчувствовал — пусть только смутным предчувствием гения — Бетховен... Равным образом и Шуман приблизил литературу к музыке, доказав ipso facto [на практике; букв. — самим фактом],

¹ Показательно сопоставление этого афоризма с соотношением музыки и архитектуры в понимании Асафьева (см. ниже, с. 191).

что можно быть выдающимся музыкантом и одновременно крупным писателем» (Лист, 1959, с. 357).

Но многочисленны высказывания романтиков и о преимуществах музыки над другими видами искусств. Именно в музыке они видели высший род искусства, черпающий свое содержание из недр души человека. Шеллинг, с одной стороны, характеризовал музыку как «самое замкнутое из искусств», включающее «образы в их еще хаотическом и нерасчлененном виде» и выражавшее «лишь чистую форму этих движений, отмежеванную от телесного», а с другой, по его словам, «в пределах этой сферы она [музыка] есть безграничнейшее из искусств» (Шеллинг, 1966, с. 209). Заметим, что для Шеллинга понятие «форма» включало в себя единство формы и смысла. Известно, как высоко оценил Ф. Энгельс труд «Философия искусства», в котором Шеллингialectически рассматривает развитие искусства через его историю и морфологию: «Он широко раскрыл двери философствования, и в кельях абстрактной мысли повеяло свежим дыханием мысли; теплый весенний луч упал на семя категорий и пробудил в них все дремлющие силы» (Маркс, Энгельс, 1956, с. 442). А. В. Шлегель в «Лекциях по изящной литературе и искусству» пишет о «великой власти музыки»: «...музыка для нас — образно сжатое и, если угодно, до последней крайности наполненное время; следуя закону своего поступательного движения, музыка заключает в нем величайшее разнообразие всего происходящего в ней. Изобразительные искусства доставляют нам самые ясные, наглядные представления, зато музыка — самые проникновенные; первые теснее всего связаны с познанием, вторые — с ощущением, если только понимать это слово в самом широком значении, так что оно означает не какое-то душевное движение и не какой-то один аффект, но все качества нашего существования, реальную сторону того, чем наполняется для нас время» (цит. по: МЭГ, 1981, с. 342; курсив мой. — E. O.).

Затронутый в этом высказывании вопрос о соотношении понятийного и эмоционального своеобразно отражен и в следующей мысли представителя немецкого диалектического идеализма начала XIX века К. В. Ф. Зольгера (в его диалоге «Эрвин»): «...музыка есть такое явление прекрасного, которое проникает во всю нашу жизнь больше, чем что-либо другое, порождая в нас одновре-

менно бурные страсти и глубокие размышления, спокойствие и беспокойство, бешеные порывы и рассудительность, которые сливаются в единое целое» (там же, с. 127). И в том же сочинении читаем: «Музыка целиком возвращает разуму его ясность, поскольку в сферу эмоций она вносит порядок и меру» (там же).

Немецкий писатель Т. Мундт в своем труде «Эстетика» (1845) пишет: «Когда музыка непосредственно вступает в вечную жизнь идеи, ее интеллектуальное значение проявляется со всей несомненностью, — таковое и немыслимо отрицать у нее, хотя нельзя требовать от музыки логической определенности выражения мысли» (цит. по: МЭГ, 1982, с. 217; курсив мой. — Е. О.). У него же читаем: «Мышление, являющееся в философии как понятие, в поэзии — как мыслительный образ, в музыке, если можно так сказать, выступает как мыслительное настроение» (там же, с. 225). По мысли же Г. Гейне, «...музыка — это чудо. Она стоит между мыслью и явлением; неясная посредница, она стоит между духом и материей. Она родственна и духу, и материи, но отлична от них. Музыка — дух, но только дух этот испытывает потребность в метре. Музыка — материя, но только материя эта не испытывает потребности в пространстве» (там же, с. 233). Попытки объяснить обнаруживаемое в музыке сочетание ясности разума и глубины чувства, ее причастность к духовному и материальному встречаются и у других представителей романтизма. Например, у В. Г. Ваккенродера читаем: «...то смутное и неподдающееся описанию, что скрыто в воздействии звука и чего нет ни в каком другом искусстве, обрело благодаря системе изумительную значимость. Обнаружилось необъяснимое согласие между отдельными математическими отношениями звуков и отдельными фибрами человеческой души...» (цит. по: МЭГ, 1981, с. 283).

По словам А. В. Шлегеля, «...предмет музыки — это наполняющий время материал... ее общий прообраз — внутренний смысл» (там же, с. 351). Но «внутренний смысл» неотделим в представлении романтиков и от формы его воплощения. Так, Шуман, говоря о причинах, заставляющих композитора выбрать ту или иную тональность, замечает, что творчество гения «вместе с мыслью одновременно создает и форму, то есть *сосуд, вмещающий мысль*» (Шуман, 1975, с. 158; курсив мой. — Е. О.). Прекрасно ощущал Шуман и необходимость кульмина-

ций, или, как он их называет, «центров тяжести», к которым в своем развитии «все тяготеет и где сосредотачиваются все духовные радиусы». От удачи таких найденных центров зависит легкость или сложность восприятия музыки: «Если до этого момента слушаешь с напряжением и неким стеснением, то после него как бы впервые вдыхаешь полной грудью: вершина достигнута, и взор, ясный и удовлетворенный, обращается и вперед, и назад...» (там же, с 257).

Занимала романтиков и выразительная роль отдельных элементов музыки. В аспекте данного исследования обратим внимание на суждения о мелодии и о роли вокального, песенного начала. Р. Вагнер в работе «Музыка будущего» констатирует, «...что без мелодии музыка вообще немыслима и что музыка и мелодия — неразделимые понятия» (цит. по: МЭГ, 1982, с. 198), а в статье «Беллини. Слово, обращенное к эпохе» (1837) подчеркивает: «Пение, пение, и еще раз пение! Пение — не что иное — вот язык, с помощью которого сообщаются люди в музыке, и если этот язык не будет, как всякий другой, самостоятельно развиваться, не будет придерживаться этой своей самостоятельности, то вас не поймут» (там же, с. 181).

Т. Мундт так пишет о мелодии: «Музыка обрела звук и теперь должна перейти из пространства во время, где только и может проявить себя и обрести свою значимость звук, подчиненный отныне закону ритмической последовательности и складывающийся благодаря этому в мелодию. Мелодия — это музыкальное произведение на ступени своей первичной, исходной завершенности, первичная форма связной музыкальной мысли. Итак, музыка представляет духовное в функциях природного и посредством их; именно потому столь чудесно и таинственно это искусство, что способно зафиксировать и раскрыть неограниченную духовность, свою идеальную сферу, в форме самой ограниченной, в пространственном элементе природы и в строгой мере ритма» (там же, с. 216).

Замечания о функции ритма, метра, тембровой выразительности присутствуют и в высказываниях многих других музыкантов, поэтов, теоретиков искусства того времени. Затрагивается и вопрос о соотношении шума и звука, также в своей постановке явно направленный к будущей разработке интонационной специфики музы-

ки. Наиболее интересно, полно и перспективно он освещен опять-таки Мундтом: «Природные звуки, гулы, эконы — лишь всеобщее выражение жизни природных тел, не организуемое духовным метром. <...> В птичьем пении звучание природы стремится к оформленности тона, однако птице далеко до объема человеческого голоса, и пению ее никак нельзя приписать духовное значение, тем более что все мелодические обороты лишены в этом пении ритма. И лишь человек впервые находит подлинный звук творения; подобно тому как человеческое существо есть природа, ставшая личностью, так и звук, производимый человеком, есть природное звучание, ставшее личным и индивидуальным; звук обретает теперь количественную и качественную сущность, занимая определенное время и заключая в себе меру своей высоты» (там же, с. 216—217). По словам того же автора, «природа самой музыки — духовная. В своем высшем развитии она присекает лишь из гармонии человеческой души» (там же, с. 223).

А приводимое ниже суждение свидетельствует о присущем романтикам чувстве историзма: «...я с некоторой робостью высказываюсь о тех произведениях, предшественники которых мне неизвестны. Мне всегда хочется что-нибудь узнать о школе композитора, о его юношеских взглядах, о том, что служило ему примером, даже о его привычках и житейских обстоятельствах, — словом, о человеке и художнике в целом, каковыми он до того себя показал» (Шуман, 1975, с. 132).

Из других европейских национальных культур эпохи романтизма следует, в связи с рассматриваемой темой, хотя бы бегло взглянуть на развитие музыкально-эстетической мысли во Франции, с ее выдающимся музыкантом-романтиком Г. Берлиозом. В нашей литературе эта тема освещена в специальном издании (МЭФ, 1974). Автор вступительной статьи Е. Ф. Бронфин подчеркивает, что в XIX веке, как и в предшествующем столетии, музыкально-эстетическая мысль во Франции концентрируется прежде всего на проблеме природы музыки, в решении которой сталкиваются, с одной стороны, взгляды приверженцев «теории подражания», с другой — сторонников «теории выражения». Наиболее яркие представители этих двух направлений среди композиторов старше-

го поколения — Ж.-Ф. Лесюэр и А.-Э. Шорон. К противникам теории подражания принадлежали композитор А. Рейха (друг Бетховена) и автор известного «Трактата о мелодии» Ф.-Ж. Фетис, программным выступлением которого явилась статья 1828 года «О философии и поэтике музыки»; «после нее вопрос о несостоительности теории подражания представлялся, в принципе, уже решенным» (МЭФ, 1974, с. 12).

Французский романтизм — в силу особого революционно-политического развития Франции — имел свои национальные особенности, нашедшие отражение и в литературе, и в поэзии, и в музыке. Расцвет французского романтизма приходится на 20—30-е годы, когда выдвигается целый ряд талантливейших его представителей: в живописи — Э. Делакруа, в литературе — В. Гюго, в музыке — Г. Берлиоз; к тому же именно Париж стал в эти годы центром деятельности разнонациональных гениев романтической культуры (Ф. Шопен, Г. Гейне, Ф. Лист и др.). И характерно, что, явившись во многом детищем Французской революции, романтические устремления в искусстве проявили себя более ярко именно в самой художественной практике, нежели в теоретических работах. А поэтому и на страницах печати больше выступали по вопросам искусства сами художники, писатели, поэты, композиторы; так, среди авторов статей во французской музыкальной прессе — Гейне, Лист, Берлиоз, Бальзак. Интенсивно развивалась мысль об искусстве и в различных художественных салонах. Приведем, опять-таки выборочно, высказывания писателей, художников, музыкантов о сущности и задачах искусства и, в частности, о специфике искусства музыкального.

Историческое понимание путей развития искусства и его связи с обществом обнаруживает В. Гюго: «Известно, — пишет он, — что вся литература несет на себе более или менее глубокий отпечаток своего времени, истории и нравов народа, выражением которого она является», а преимуществом современного ему искусства он считает то обстоятельство, что оно «берет внутреннюю сторону» истории (Гюго, 1956, с. 30, 91). По его мнению, искусство должно не просто фиксировать явления жизни, а быть «концентрирующим зеркалом, которое не ослабляет цветных лучей, но, напротив, собирает и конденсирует их, превращая мерцание в свет, а свет — в пламя» (там же, с. 109).

Г. Берлиоз, сторонник программной музыки, привывавший к синтезу искусств, утверждал (в статье «Музыка»), что музыкальное творчество «...требует природного вдохновения и познаний, которые приобретаются только путем длительного изучения и глубоких размышлений. Соединение знания и вдохновения образует искусство» (Берлиоз, 1956, с. 159). И характерно, что Берлиоз не считал себя романтиком: «Я не знаю, что это означает», — говорил он, утверждая, что понятием «классическое» охватывается «все, что было создано самобытного, великого, смелого» (цит. по: МЭФ, с. 139). Однако — именно как подлинный романтик — он полагал, что музыка имеет наибольшие, в сравнении с другими искусствами, возможности. «Живопись, — писал он, — никогда не была бы в состоянии воспользоваться тем, что является достоянием музыки; музыка же, наоборот, в состоянии это сделать; при помощи средств, присущих только ей одной, она несомненно способна воздействовать на воображение таким образом, что может вызывать ощущения совершенно аналогичные тем, какие вызывает искусство живописи....» (там же, с. 142).

Уже упоминавшаяся статья 1837 года «Музыка» привлекает наше внимание и тем, что Берлиоз предпринимает здесь попытку определить, какими же именно средствами воздействия располагает музыкальное искусство. При этом он не ограничивается тем, что называет общизвестные компоненты музыкальной речи — мелодию, гармонию, ритм, — но и вводит (и дает им свои определения) такие понятия, как выразительность, модуляция, инструментовка, исходная точка звучания, динамика звучания, увеличение количества звуков. И характерно, что, определяя некоторые из средств выразительности, он явно имел в виду не только композиторское творчество, но и восприятие музыки слушателем, а также качество исполнения. Например, говоря о значении динамики звучания, Берлиоз отмечает: «При осторожной илидержанной подаче иные фразы и интонации могут не произвести никакого впечатления, тогда как они же станут подлинно прекрасными, если будут исполнены с надлежащей силой» (там же, с. 152).

О музыке и ее выразительных возможностях писал О. де Бальзак, утверждавший, что «музыка — это наука и вместе с тем искусство», связанное одновременно и с физикой, и с математикой, и «с безотчетно применяю-

щим научные теории» вдохновением (там же, с. 189). Широко известна любовь к музыке Э. Делакруа, в дневнике которого читаем: «Музыка часто внушает мне глубокие мысли. Слушая ее, я испытываю огромное желание творить...» (там же, с. 294). Художник глубоко осознавал специфику музыкального искусства: «Не следует раздваивать внимание: прекрасные стихи хороши в трагедии, в опере же меня должна занять только музыка,— пишет он на другой странице дневника.— Музыку выше других искусств ставит то..., что она вполне условна, и однако же это совершенный язык. Достаточно лишь войти в ее область» (там же, с. 300). По словам Ш. Бодлера, «музыка выражает на свой лад и ей присущими средствами» (там же, с. 310).

2. ОБЩЕЭСТЕТИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В РУССКОЙ МЫСЛИ ПЕРВЫХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ XIX ВЕКА

В России интерес к вопросам теории и эстетики искусства интенсивно проявился с самого начала XIX столетия (в непосредственной связи с проблематикой XVIII века). Русская эстетическая мысль этого времени была одновременно представлена (помимо официальной идеологии) тремя направлениями: просветительской эстетикой классицизма, эстетикой романтизма и эстетикой декабризма, частично принимавшей принципы двух предыдущих направлений (см.: РЭТ, 1974, с. 9). Основной для всех трех направлений была перешедшая из предшествующего века проблема сущности искусства, решаемая либо с позиций теории «подражания», либо с ориентацией на теорию «выражения». Но каждое из направлений ставило эту проблему по-своему.

В «классицистском» направлении она нашла наиболее яркое выражение в трудах А. Ф. Мерзлякова, где она рассматривалась с позиций теории «подражания природе», с опорой на метафизические представления о человеке как о естественном продукте, вне связи с общественными факторами жизни (см. там же, с. 32—42).

Понятие «подражание» Мерзляков определяет следующими словами: «Что такое подражать? — Представлять, делать что-нибудь похожее на то, что я видел, что я помню или что слышал достойного внимания людей» (там же, с. 75). Но при этом все же делает оговорки: «Он (художник.— Е. О.), имея готовый материал, про-

изводит из него такие вещи, которых, по-видимому, нет в природе; потому что он соединяет и располагает части, взятые из природы, по своей воле и по своим видам» (там же, с. 76). Однако он должен «представлять вещи в той системе, которую они (люди. — Е. О.) заранее составили себе о природе и к которой они привыкли; чтобы людям понравиться, надо украшать ту же самую природу, нимало не выходя из ее пределов» (там же).

В аспекте нашего исследования следует особо выделить из высказываний Мерзлякова его понимание *слуха* как органа, воспринимающего и оценивающего художественное и в жизни, и в музыкальном искусстве. «Между наружными чувствами *слух* и *зрение* — самые ревностные, неутомимые служители, обогащающие художника», — пишет Мерзляков. «Первый есть тонкий и строгий судья поэзии, красноречия и музыки» (там же, с. 113). Оба эти органа чувств, то есть способность человека видеть и слышать, Мерзляков характеризует как обнимающие весь мир и приносящие «от него дани на алтарь ума с непонятною силою, скоростью и многоразличием», а благодаря памяти — «...прошедшее становится настоящим; чрез нее (память. — Е. О.) возобновляется все, что вы прежде читали, слышали, чувствовали, видели» (там же). Придавая большое значение восприятию жизни чувством («чувство в поэзии все замечает, недостатка чувствований заменить ничто не может», — там же, с. 115), Мерзляков считает обязательным, чтоб чувства эти дышали «доброжелательством к человечеству», то есть непосредственно связывает художественное мышление с этическим назначением искусства. Однако наряду с такой ролью чувства в искусстве он «к высшим способностям души» относит и «разум, рассудок и ум». И только в сочетании «здравого разума и доброго сердца» он видит путь к художественному совершенству (см. там же, с. 118, 121, 124). Специальных работ по музыкальному искусству Мерзляков не оставил.

Прежде чем перейти к характеристике романтического направления в русской эстетике первой трети XIX века, нужно остановиться на интересных работах Л. К. Якоба, занимающих несколько особое место в европейской эстетической мысли этой поры².

² Людвиг Кондратьевич Якоб (1759—1827) — немецкий философ (близкий к кантианству), переехавший в 1807 году в Россию. Здесь

В свете рассмотриваемой нами проблемы значительный интерес представляет его постановка вопроса о сущности музыки. «Благорасположение к изящному», по Якобу, развивается в человеке «не прежде, как с развитием разума» (цит. по: РЭТ, 1974а, с. 85), постижение прекрасного требует «разнообразия представлений», соединенных «в одно целое», усваиваемое «чувствами и воображением» (там же, с. 89), а предмет искусства должен быть «расположен сообразно законам познавательных сил» (там же). Музыку Якоб определяет как «вещественное изящное искусство, трудающееся для слуха» (там же, с. 114). Обращает на себя внимание ракурс, в котором Якоб вводит понятие тона: «Тоны нравятся уже чувствам в разных своих качествах, и каждый род тонов может возбудить приятность разного рода, если они выражаются чисто и в надлежащей мере» (там же, с. 115). Для получения эстетического удовольствия от музыки требуется: «1) разнообразие в звуках; 2) в современных (одновременных. — Е. О.). звуках — гармония, а в постепенных — такт и ритм; 3) многоразличные звуки должны сходиться в одно целое; 4) целое должно выражать определенный характер» (там же, с. 116). Музыка, по утверждению Яакоба, «пробуждает» мысли. «Мысли, которые музыка пробуждает одними чувствами, конечно, совсем неопределенны и могут в каждом подлежащем быть различны. Но при всем том, смотря на род, они принадлежат к одному понятию, и если некоторую определенною музыкой возбуждается определенный ряд мыслей, то подобная музыка вторично возбуждает те же мысли» (там же, с. 117).

Таким образом, здесь уже затрагивается и вопрос об относительной беспредметности музыкальных образов (ср. ниже, с. 59), а также о возможности (невзирая на это) сохранения определенной семантики для сходных или близких по характеру звучаний в различных музыкальных контекстах. Такой трактовкой вопроса Яакоб, несомненно, вносит ценный вклад в анализ смыслового

он был профессором Харьковского университета, а затем работал в Комиссии о законах. В 1816 году вернулся в Германию. Среди работ Яакоба наибольшее значение имеет прочитанный им «Курс философии для гимназий Российской империи», в состав одной из частей которой входит «Начертание эстетики» (Спб., 1913), перепечатанной в наше время в кн.: РЭТ, 1974а.

воздействия музыкальных сочинений в направлении интоационного понимания музыкального мышления.

Из представителей романтического направления в русской эстетике первой трети XIX века следует выделить П. А. Вяземского, Н. А. Полевого, В. Ф. Одоевского, Д. В. Веневитинова. Из их трудов для музыкального искусства наиболее значимыми оказались работы Одоевского (см. ниже, с. 58—62).

Русские романтики, естественно, опирались на идеи западноевропейских поборников романтизма — братьев А. В. и Ф. Шлегелей, Новалиса, Л. Тика, В. Г. Ваккенрода, молодого Ф. В. И. Шеллинга и др., сочинения которых пользовались в России достаточно широкой известностью.

Идейно-эстетическая направленность представителей романтического направления неоднородна, нередко противоречива и недостаточно логична, порой связана с религиозными представлениями о жизни, а потому и с антипросветительскими тенденциями. Но в то же время у русских романтиков, как и у представителей йенской школы романтизма, было немало прогрессивного в движении мысли, смотрящего в будущее. Отсылая читателя для обстоятельного знакомства с отечественными концепциями романтической эстетики этого периода в их связях с зарубежной эстетической мыслью к вступительной статье ко II тому «Русских эстетических трактатов первой трети XIX века» (РЭТ, 1974а, с. 13—26), подчеркнем лишь некоторые мысли, необходимые для цели данной работы, то есть сыгравшие определенную роль в процессе становления предпосылок интоационного понимания музыкального искусства.

Во-первых, романтики внесли *историзм* и *диалектичность* в сущность понимания художественного процесса мышления, во-вторых — явственно акцентировали *национальный элемент* в искусстве, наконец, обратили большое внимание на столь сложную проблему, как сочетание *сознательного и интуитивного* в процессе художественного творчества, которое Шеллинг понимал как единство противоположностей.

В афоризме Ф. Шлегеля это нашло такое выражение: «Во всяком хорошем стихотворении все должно быть преднамеренным и в то же время инстинктивным. Благодаря этому оно становится идеальным» (там же, с. 17). Обратим внимание и на признание Шлегелем им-

манентных закономерностей в развитии художественного образа и на его трактовку роли характеров в искусстве и их взаимодействия (см. характеристику творчества Шекспира — там же, с. 18).

К теории «подражания» многие русские романтики относились очень критически, но в то же время они дали и свою трактовку этого творческого принципа. Приведем для примера некоторые высказывания Н. А. Полевого:

«Изящные искусства в самом начале произошли от склонности человека подражать видимым предметам природы...», но далее Полевой рассуждает следующим образом: «Можно ли объяснить происхождение поэзии пением птичек, если мы видим, что человек одарен особынною способностью слова? Сия великая способность принадлежит единственно человеку и не есть простая способность издавать звуки, но по строгим законам ума развивавшаяся *система мыслей*, что доказывается систематическим, во всех языках правильным составом частей речи и непреложными *законами в составе звуков, которыми человек выражает мысли*. Далее, сии звуки находятся в совершенной гармонии с музыкальными нотами: те и другие основаны на одинаковых законах. Вот где заключается начало поэзии и музыки — в первых выражениях духа человеческого, а не в слепом подражании видимой природе» (там же, с. 338; курсив мой. — E. O.).

Ему же принадлежит следующее определение человеческого познания: «Но каким образом человек признает? Двояко: чувствами в конечном и временном — это первые понятия человека, первое воззрение, составляющее его опытность, где постепенно восходит он от частей к целому... и умозрением, где из области бесконечного и вечного, от высших понятий он нисходит в конечное, в низшее — от целого к частям... Но как части заключаются в целом, то и понятно, что чем делаем приближеннее к бесконечному познание конечного, тем лучше бывает наш обзор, и потому от общего к частному переход легок и верен, а от частного к общему труден и сбивчив; полное же познание есть синтетическое и аналитическое вместе, то есть показывающее нам и целое умозрением, и частное опытностью» (там же, с. 347—348).

И еще одно примечательное суждение Полевого: «Какой бы предмет конечный мы ни взяли, необходимо он

должен заключаться во времени и пространстве. *Без пространства нет времени, без времени нет пространства* (курсив мой.—E. O.), как причины без действия и действия без причины. Явление созерцается в настоящем, чего нельзя себе представить без прошедшего, то есть без начала и без будущего, то есть без конца. Прошедшее составляет историю предмета и в соображении с настоящим является жизнь предмета, ведущую нас к познанию форм и условий, по которым предмет существует в пространстве и времени» (там же, с. 348).

Наиболее прогрессивные завоевания в русскую философскую и эстетическую мысль этого времени внесли декабристы. Хотя общеэстетические проблемы и не были специальным предметом их работ (см. там же, с. 61—62), тем не менее их представление об искусстве как об отражении гражданской этики в ее глубоких связях с народом, как великой силы выражения лучших качеств человека и его неотделимости от исторического развития общества — все это заложено в природе реалистического художественного метода, определившего весь путь русского искусства XIX века, в том числе музыкального. А ведь именно в процессе этого поступательного движения русской художественной практики и накапливались, формировались обоснования идеино-эстетической выразительной функции музыки как искусства, особенностей музыкального мышления в его национальной интонационной специфике, что и привело в итоге к основополагающим эстетическим и теоретическим принципам Асафьева.

Интонационная теория созревала в органическом единстве с развитием русского художественного творчества по пути все более и более укрепляющегося в нем творческого метода реализма. Именно в этом аспекте особенно велико значение литературного наследия В. Ф. Одоевского.

3. В. Ф. ОДОЕВСКИЙ и А. Н. СЕРОВ

В высказываниях В. Ф. Одоевского ярко проводится мысль о музыке как искусстве человеческого общения. По его словам, ни один из видов искусства не требует такого «согласия», как музыка. «В музыке совершается именно то соединение между людьми, о котором так го-

рячо говорит Шиллер в стихотворении, перенесенном в музыку 9[-й] симфонии Бетховена» (Одоевский, 1956, с. 272) ³.

Творить новое, а не подражать — такова, по Одоевскому, задача искусства. «Искусство, — пишет он, — договаривает то, что не доказала действительность» (с. 483).

Одоевский прошел значительную эволюцию в своих эстетических взглядах. Если в начале пути он находился под непосредственным воздействием идеалистической романтической эстетики, то вскоре большее значение для всего его мировосприятия сыграло сближение с кругом декабристов, в частности дружба с В. К. Кюхельбекером.

Изобразительное начало в музыке Одоевский считает привходящим, случайным, он целеустремленно доказывает, что главное в ней — это выражение мира чувств и мыслей человека, его «духовного организма» (с. 467). Одоевский подчеркивает в своих «Беседах о музыке» *психологическую* сущность искусства музыки и отсутствие в нем «предметности» в воплощении действительности: «Музыка сама по себе есть искусство безотчетное, искусство выражать невыразимое, т. е. то, что никаким другим способом не может быть выражено, кроме самой музыки» (с. 375). «Музыка не может выражать ничего определенного; справедливо сказал какой-то насмешник, что посредством музыки нельзя выпросить себе стакан воды. Он не мог сказать ничего лучшего в пользу этого искусства. Именно этим элементом неопределенности она придает особое значение слову: стихи, просто продекламированные, производят меньше впечатления, чем стихи, положенные на музыку <...> она выражимое сопрягает с невыразимым, ограниченное с беспредельным» (с. 464; см. также с. 467).

Из тех же посылок исходит Одоевский и в определении самого материала музыки. «Материалы, из которых строятся музыкальные произведения, заложены в тайнике человеческого организма; в этом тайнике много дверей, и не всякая для всех отворяется, или же отворяется разными ключами — иногда не по замку. Общий ключ еще не найден» (с. 242). Вместе с тем он не уходит от

³ На страницы того же издания даются и все дальнейшие ссылки, относящиеся к работам В. Ф. Одоевского.

признания материального воплощения этого «душевного материала» — от суждений о звуке как внешнем воплощении мысли и чувства в музыке. И здесь он также использует термин «материал», но в ином его значении: «Каждое искусство, — пишет Одоевский, — имеет свой материал; материал музыки есть звук. Следовательно, нам необходимо прежде всего исследовать его и это исследование принять исходным [пунктом] нашего изучения» (с. 465).

Но Одоевский на этом не останавливается, он задумывается и над законами музыкальной «речи», над логикой и грамматикой музыкального высказывания. «Речь есть комбинация слов; музыка — комбинация музыкальных звуков. Комбинация слов управляется определенными законами логики и грамматики; комбинация музыкальных звуков управляется определенными законами мелодии и гармонии. Речь может быть возвышенной и поэтической, или прозаической и низменной; но ни та, ни другая не могут обойтись без логики и грамматики; речь без логики — нелепа; противореча законам грамматического построения, она непонятна. То же в отношении музыки: замысловатая или обычная, она не может нарушить законы мелодии и гармонии, не став нелепой и непонятной» (с. 443). Таково содержание первого параграфа его «Этюдов об органических законах музыкальной гармонии...», после чего Одоевский переходит и к определению самих понятий «мелодия», «гармония», «контрапункт» и т. д. И примечательно, что он специально подчеркивает, что «изучение законов гармонии (естественно, и мелодии. — Е. О.) необходимо не только для сочинения, но что без него нельзя стать ни певцом, ни инструменталистом, ни даже посредственным слушателем» (с. 446).

В некоторых работах Одоевский специально останавливается на вопросе о слиянии таких факторов музыкального искусства, как *творчество, исполнение и слушание* (последнее Одоевский называет «эстетической восприимчивостью публики» — с. 248). Приведем следующее его образное высказывание, связанное с этой мыслью: «Художественное создание без художественного исполнения — картина, на которую мы смотрим в сумерки; художническое исполнение нехудожественного произведения — масса света, направленная на лубочную картину; исполнение без восприимчивости публики —

картина перед слепым. Мы должны дорожить слиянием упомянутых нами факторов, бережно вносить их историю в летопись искусства, дабы оставить нашим потомкам то, что не оставили нам наши предки, т. е. материалы для образования *действительной науки искусства*, которая тогда будет иметь более точное название „*физиологической эстетики*“ (с. 248; курсив мой.—*E. O.*). Отбрасывая малоудачный термин «*физиологическая эстетика*», нельзя в целом не увидеть в этом высказывании Одоевского прямой путь к постановке в начале XX века В. Г. Карагыгиным и Б. В. Асафьевым вопроса о единстве композиторского, исполнительского и слушательского аспектов музыкального мышления.

Интересен и подход Одоевского к изучению и анализу музыкальных произведений, нашедший выражение, в частности, во многих его статьях, посвященных различным сочинениям русских и зарубежных композиторов, и явившийся важным этапом истории аналитического метода в музыкальной науке. Выделим лишь два высказывания. Говоря о высочайшем художественном значении Девятой симфонии Бетховена, Одоевский пишет, что и «великому произведению всегда надо учиться, как науке» (с. 115). Или (в связи с тем же произведением): «Музыка понимается только *музыкально*» (с. 116; курсив мой.—*E. O.*). Сейчас мы бы сказали — понимается *интонационно*.

Немало внимания уделяет Одоевский специфике национального в музыке. Такого рода высказывания мы встречаем, например, в его известном «Письме к любителю музыки об опере г. Глинки» (с. 119). При этом национальное в музыке Одоевский понимает отнюдь не как простое цитирование народных песен. В его статье «Русская и так называемая общая музыка» читаем: «Дело не в том, чтобы перенести в какое-либо сочинение народный напев, а нечто гораздо труднейшее: перенося, или не перенося его, воспроизвести в себе тот процесс, посредством которого, с незапамятных времен, творилось русское народное пение» (с. 319). В связи с анализом творчества Глинки Одоевский специально пишет о его постижении «законов образования русской мелодии» (с. 123), о проявленном им глубоком понимании сущности русских напевов (см. с. 129).

Подготавливается в работах Одоевского и известный тезис Асафьева «слушать-понять». Пример: «Под паль-

цами г. Леопольда Мейера инструмент получает какую-то особенность, которая не может быть сообщена читателям, если только им не угодно быть *слушателями*» (с. 173).

Многое предвосхищает асафьевские идеи в суждениях Одоевского о сквозной интонационной драматургии опер, о роли отдельных ее компонентов. Есть в работах Одоевского и социологические мотивы. Так, в одном из писем в Москву о петербургских концертах читаем: «Как бы то ни было, характер музыки не безделица; высшая ее степень всегда соответствует высшему образованию человека: это один из *общественных термометров*» (с. 178; курсив мой.—Е. О.). И дальше в том же письме он пишет об удовольствии, которое ему доставляют наблюдения за расширяющимся посещением серьезных симфонических концертов петербургской публикой.

К асафьевской разработке проблем песенности, кантилены, проявляющейся не только в вокальном, но и в инструментальном искусстве, ведет такое замечание Одоевского (в связи с описанием концерта М. Гаузера): «...главное торжество его игры состоит в пении. Здесь выказывает он тот утонченный вкус и чувство, к которым бы мы вообще желали обратить направление скрипичной школы современных виртуозов» (с. 216).

Безусловно перспективна его постановка вопроса о соотношении технологической и эстетической оценки музыкального творчества, например, в статье «Рихард Вагнер и его музыка» (с. 269).

Таким образом, можно утверждать, что критическая деятельность Одоевского, его конкретные научные поиски обоснования специфики музыкального искусства, несомненно, входят в число самых выдающихся страниц истории русской мысли о музыке, содержавших предпосылки асафьевской теории интонирования.

Еще более явно созревают такие предпосылки у А. Н. Серова, начиная с его первых же музыкально-критических выступлений в печати в 50-х годах прошлого века. Сам термин «интонация» почти вовсе не используется Серовым ни при освещении общих теоретических и эстетических вопросов музыкального искусства, ни в конкретно-аналитическом описании отдельных музыкальных произведений. Тем не менее именно работы Серова наиболее определенно ведут к сущности интонационной теории Асафьева, к трактовке самого понятия «ин-

тонация» как в его широком, эстетическом, так и в более узком, «речевом» значении.

В попытках Серова осознать специфические черты музыки как искусства, отличающие ее от искусств словесных, в его положениях о генезисе музыки, об особенностях музыкального языка, об эстетической, исторической и технической критике, в его методе анализа музыкального тематизма и в некоторых его суждениях о музыкальной форме нетрудно разглядеть ростки будущего учения об интонационной природе музыкального мышления, — учения, основательно разработанного Асафьевым.

Все перечисленные вопросы затрагиваются Серовым в очень многих его работах. Однако прежде всего следует выделить те из них, где наиболее компактно, лаконично и четко излагаются его эстетические и музыкально-теоретические взгляды. К числу таких работ относятся статьи «Музыка, музыкальная наука, музыкальная педагогика», «Письма о музыке», «Музыка и толки о ней», «Опыты технической критики над музыкой М. И. Глинки» (в кн.: Серов, 1957); «Девятая симфония Бетховена, ее склад и смысл», «Тематизм увертюры „Леонора“ (Этюд о Бетховене)», «Великое слово великого музыканта» (в кн.: Серов, 1950).

Значительная часть этих работ относится к 50-м годам — годам интенсивных и напряженных исканий русской демократической эстетической мысли в атмосфере назревающего перелома в русской общественной и культурной жизни. Именно в эти годы в работах Серова были так остро поставлены вопросы о возможностях широкого идеально-эстетического воздействия музыкального искусства, о его смысле, содержании, о его функции отражения душевной жизни человека и народа.

Отталкиваясь от утверждения, что музыка — искусство, в котором «может отражаться вся жизнь человеческая, в той степени, как она „волнует“ душу чувством печали, скорби и чувством отрады, со всеми бесконечными оттенками этих чувств» (Серов, 1892, с. 170), убежденно доказывая, особенно при анализе творчества Бетховена, широту амплитуды идеального содержания музыкальных произведений, Серов настойчиво и пытливо ищет и «ключа» к определению специфики именно музыкального искусства, в отличие от поэзии и других видов художественной деятельности человека.

Наибольший интерес представляют для нас следующие его определения музыки:

«Музыка есть особого рода (курсив мой.—E. O.) коэтический язык (курсив Серова.—E. O.), имеющий своим органом особого рода определенные звуки» (Серов, 1957, с. 192). При этом Серов подчеркивает, что музыка «составляет весьма понятный язык души к душе, от сердца к сердцу» (Серов, 1895, стб. 1770; курсив мой.—E. O.). Как и Одоевский, он видит преимущества в том, что она «...вообще дополняет поэзию, доказывает то, чего словами нельзя или почти нельзя выразить. Это свойство музыки составляет ее главную прелесть, главную чарующую силу. Язык музыкальный, язык самых тонких, иногда едва ощутимых волнений, аффектов души (*Empfindungen*)... В музыке без текста музыкальный язык отрешается от своей союзницы—поэзии словесной, но не перестает быть поэтическим языком, то есть выражением поэтических идей» (1892, стб. 169). Серов характеризует музыку как «искусство, идущее совсем параллельно с высшими судьбами цивилизации», искусство, «родственное, быть может, высшему выражению человеческого интеллекта, т. е. искусству поэзии словесной» (1895, стб. 1770).

«По самому свойству музыкального языка музыка остается всегда поэзиею лирического, если под лиризмом разуметь излияния душевые во всей их бесконечной гамме — от лепета улыбающегося сквозь слезы младенца до скорби Ромео на гробе Джульетты; от плача девочки о потерянной булавке — до восторга поэта, посылающего лобзание целому человечеству!..» (1892, стб. 170).

Как и Одоевского, Серова привлекает проблема музыкальной речи. «Музыкальная поэзия имеет своим органом речь особую,— пишет он,— в основаниях своих весьма сходную с речью словесною, но во многом и существенно от нее отличную. Там есть *свои законы, свой организм, своя техника*» (1957, с. 152; курсив мой.—E. O.). В работе Серова «Моцартов „Дон-Жуан“ и его панегиристы» читаем: «Как могут люди забывать, что, прежде чем пускаться в какое-нибудь суждение о музыке, надо выучиться *ее слушать?* Непосредственно, бессознательно любить музыкальные звуки (вроде того, как их любят, например, пауки и некоторые породы рыб) есть, конечно, уже *первая ступень* орекиан-

тизма („огeccchie“ — уши), но между этою „первою“ ступенью и просвещенною любовью к творениям Моцарта и Бетховена длинная лестница: само искусство и его разумение» (там же, с. 272).

Попыткой ввести читателя в эти законы, для того чтобы научить слушать музыку, является статья Серова «Курс музыкальной техники», в которой он дает свои определения «основным понятиям» музыкального искусства, одновременно затрагивая (под критическим углом зрения) и систему музыкального воспитания и преподавания. Определяя в этой статье звук как «материал музыкального искусства», Серов сразу же уточняет: «Собственно музыкальный материал есть звук особого свойства, то есть непременно определенный (*fixe, déterminé, appréciable*)» (1892, с. 504). Наряду с определенностью Серов выдвигает и другое, необходимое с его точки зрения, качество музыкального звука — *красоту*. «Музыкальные звуки разнятся друг от друга в характере своем, в впечатлении, которое производят на слух, но красота — общее их качество, разумеется, в большей или меньшей степени» (там же, с. 505). Понятие же красоты в искусстве для Серова всегда неразрывно связано с содержательностью, эпичностью художественного образа. Так, резко критикуя бессодержательное музыкальное искусство — «игру музыкальными звуками», Серов горячо ратует за искусство, которое «действует посредством звука на душу», вызывает в ней «...ощущения, представления более или менее образные, осязательные (хотя часто словами и не передаваемые, иначе „музыке“ бы и делать нечего); в этой области музыкальный слух есть только орудие, средство, слово музыкальной речи, музыкально-поэтического языка» (1892, с. 497; курсив мой. — E. O.).

«По самой природе музыкального искусства, — пишет Серов в другой работе, — музыкальная мысль более или менее неясна и непереводима на язык понятий, потому что она переходит грань этого языка. Раскрыть эту неопределенность выражения в области вокальной музыки помогают слова пения, в области программной музыки — объяснительные надписи» (там же, с. 410).

«Каждый звук (а тем более музыкальный), — пишет Серов в «Курсе музыкальной техники», — имеет свое протяжение во времени. На этом основано, что и все музыкальное искусство, как и поэзия словесная, действу-

ет на нас во времени и принадлежит к общей категории „времени“, как пластические искусства принадлежат — категории „пространства“» (там же, с. 506; курсив мой. — Е. О.).

Уже из приведенных здесь высказываний Серова очевидно, что его поиски определения специфики музыки как искусства шли в основном по трем руслам:

1) определение специфики *содержания* (психологический мир человека в самых многогранных и тонких, часто невыразимых словами проявлениях);

2) определение специфики *формы* (обусловленной времененным характером музыкального искусства);

3) определение специфики *языка* (как широкодоступной, «общительной» речи — «от сердца к сердцу»).

Все эти три аспекта рассмотрения специфики музыкального искусства нашли свое дальнейшее развитие в интонационной теории Асафьева.

В работах Серова коренятся истоки и многих более частных положений и гипотез Асафьева, связанных с его обоснованием музыкальной интонации.

Как известно, Асафьев утверждает вокальную природу, вокальный генезис музыкального искусства, широко обосновывая эту свою точку зрения во второй книге о музыкальной форме (А47). У Серова имеются существенные предпосылки для такого решения вопроса в работе «Музыка, музыкальная наука, музыкальная педагогика». «Всякая музыка, естественно говоря, есть *пение*», — пишет Серов (1957, с. 193). С его точки зрения, имеются две «коренные» струи в музыке: «*простонародная песня*» и «*церковное*, или вообще *религиозное, пение*», и именно «из этих эмбрионов развились постепенно решительно все формы музыки» (1950, с. 498).

В аспекте вокальной природы музыки ставится Серовым и вопрос о значении и характере мелодического начала. Рассматривая различные элементы музыкальной речи, Серов на первый план выдвигает значение мелодии как основного, важнейшего из трех элементов музыки (мелодия, гармония, ритм). В работе «Спонтини и его музыка» Серов пишет: «Отсутствие музыкальной, мелодической мысли не выкупается ничем, и никакой ум в отделке, никакая правда декламации, никакой блеск и новизна оркестровки не спасают оперы от холодности и скуки общего впечатления» (там же, с. 375). В дальней-

шем развитии русской мысли о музыке, как известно, именно у Асафьева вопросы мелодики получили всестороннее освещение под углом зрения проблемы реализма в музыкальном искусстве, и особенно реализма в русской музыке с ее национальными чертами широкой мелодической «распевности», «распевания».

Одним из самых значительных «предыстоков» учения Асафьева об интонации является и выдвинутый Серовым принцип музыкального анализа, опирающийся на целостное восприятие музыкального произведения как «живого организма», развертывающего свое содержание во времени и в процессе изменения основных музыкальных тем произведения. На этом принципе анализа музыкального тематизма основан его разбор музыки «Ивана Сусанина», увертюры «Леонора» и Девятой симфонии Бетховена. Причем музыкальная тема для Серова — всегда носитель основной идеи, «главной музыкальной мысли» произведения (см. там же, с. 412). Поэтому важнейшей стороной технического анализа Серов считает анализ тематизма — «сравнивание одной и той же темы в разных местах одного и того же произведения» (там же, с. 411). И именно в таком сравнительном тематическом анализе, по мнению Серова, и находится «ключ к пониманию всякого инструментального произведения» (там же). (Работой о «Сусанине» — о роли одного мотива в опере — Серов доказал важность этого метода и для анализа вокального произведения.)

Блестящие серовские анализы увертюры «Леонора», Девятой симфонии, оперы «Иван Сусанин» практически проложили путь к асафьевскому методу интонационного анализа.

Серовым — вслед за Одоевским — настойчиво был выдвинут и тезис о необходимости неразрывной связи эстетического и технического анализа для раскрытия содержания музыкального произведения и о важной роли принципа историзма при анализе музыкальных явлений. «Все дело в том, — пишет Серов, — что при эстетической оценке всякого художественного произведения непременно надо иметь в виду две стороны: первую — достоинство произведения самого по себе (*valeur intrinsèque*), то есть достоинство произведения как отдельно существующего для своей собственной, поэтической цели, — и вторую, — значение этого же самого произведе-

ния — историческое, то есть в связи с другими подобными и „современными“ или близко предшествовавшими ему произведениями» (1957, с. 272).

О важности исторического подхода к анализу и эстетической оценке музыкальных сочинений и в целом творческой деятельности композитора Серов говорит неоднократно. Например, в статье «Моцартов „Дон-Жуан“ и его панегиристы» читаем: «Серьезная критика искусства давно решила, что понять степень заслуг, степень таланта или гениальности каждого художника нельзя иначе, как сравнив точнейшим образом его деятельность с тем, что искусство принесло ему в наследство» (там же, с. 361).

Отметив в числе специфических признаков музыкального искусства его временную природу (развитие во времени), Серов частично подошел и к проблеме специфики музыкальной формы как формы, сочетающей в себе форму-процесс и форму-результат. У Серова это положение о двух сторонах музыкальной формы намечается в следующем его высказывании из статьи о Г. Берлиозе: «Музыка — искусство таинственное и глубокое; в иерархии искусства оно занимает место среднее между ритмической поэзией *rечи* и поэзией *симметрических форм* — архитектурой...» И далее: «Два могущественных свойства музыки — выражение самых тончайших изгибов душевного движения и удовлетворение слуха архитектурною правильностью плана и отдельных частей — должны идти рука об руку, должны соединяться, слиться, действовать заодно, нераздельно, составить, наконец, одно целое» (1950, с. 470; курсив мой. — Е. О.).

Можно предполагать, что многочисленные доводы Серова о музыкальном произведении как «музыкальном организме», в котором, по его выражению, «все органически вытекает, будто само собой, из главной мысли; все живет, дышит...» (там же, с. 147), послужили немаловажным толчком для выдвижения Асафьевым принципа *симфонизма* как высшего метода музыкально-художественного мышления. Особенно в этом отношении велико значение работ Серова о симфоническом творчестве Бетховена, где, в частности, ставится и проблема симфонического цикла, а также связанная с ней проблема финала. Несомненно, особого исследования требует вопрос о роли Серова как предтечи Асафьева

в разработке проблем оперной эстетики, точнее — проблемы оперной драматургии, получившей у Асафьева определение «интонационной»; показателен в этом смысле блестяще выполненный Серовым сквозной анализ развития темы в опере Глинки «Иван Сусанин».

Наконец, ценные и мысли Серова, предвещающие асафьевскую постановку вопроса о роли акустического фактора в музыкальном искусстве: «....наука о звуке», то есть *акустика* (отрасль физики), и даже та ее часть, которая трактует о „музыкальном звуке“, входит в „музыкальную науку“ весьма второстепенно, сторонкой. Столько же, как, например, физиологическое учение об органах *слова*, о горлании и рте, входит в науку „словесности“» (Серов, 1957, с. 192).

В целом же наследие Серова, безусловно, явилось значительнейшей вехой подготовки учения Асафьева об интонационной специфике музыкального искусства.

4. ИЗ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ВЗГЛЯДОВ «МОГУЧЕЙ КУЧКИ» И П. И. ЧАЙКОВСКОГО

Не только музыкантов-публицистов, но многих композиторов, не занимавшихся специально критической деятельностью, интересовали в том или ином аспекте вопросы специфики музыки как искусства, ее выразительные возможности. Чаще это не были специально задуманные работы, сложившиеся теоретические системы, а лишь отдельные высказывания — в письмах к друзьям, в творческих беседах, а иногда в предисловиях к своим сочинениям.

Например, М. И. Глинка в своем широко известном письме к В. Н. Кащнерову от 10/22 июля 1856 года глубоко затронул вопрос о соотношении в музыке содержания и формы⁴, четко определил демократический взгляд на общественное назначение искусства в жизни⁵.

⁴ «*Forme* — значит *красота*, то есть соразмерность частей для составления *строгого* целого. Чувство зиждет — дает основную идею; форма — облекает идею в приличную, подходящую ризу. <...> Чувство и форма — это душа и тело» (Глинка, 1953, с. 603).

⁵ Напомним, что у Глинки есть, как известно, и специальная работа, посвященная вопросам темброво-колористического оформления музыкальной мысли, — «Заметки об инструментовке».

А. С. Даргомыжский поделился в письмах своими раздумьями о специфике музыкальной драматургии в оперном жанре (см.: Даргомыжский, 1952, с. 21—28), определил свое понимание соотношения слова и музыки известной фразой: «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды» (там же, с. 53). Конечно, ее не следует понимать буквально. Речь идет не о механическом переносе слова на музыку, а именно о его музыкальном произнесении, *интонировании*.

Глубоко осознавал значение речи, речевого начала — как средства создания реалистических музыкальных образов — М. П. Мусоргский; об этом предельно убедительно свидетельствует все творчество композитора. Отдельные его высказывания по этому поводу прямо ведут к интонационной теории Асафьева. Например: «...моя музыка должна быть художественным воспроизведением человеческой речи, — пишет он в письме к Л. И. Шестаковой от 30 июля 1868 года, — во всех тончайших изгибах ее, то есть звуки человеческой речи, как наружные проявления мысли и чувства, должны без утрировки и насилиования сделаться музыкой правдивой, точной, но художественной, высоко художественной» (Мусоргский, 1971, с. 100). Композитор специально интересовался и национальной спецификой русской речи. В его письме к В. В. Никольскому от 28 июня 1870 года читаем: «Ваши записки „Истории русского языка“ я прочел с великим интересом и столь же великим поучением... Я, по крайней мере, прочтя записи, почувствовал звук родной струны — обращение к образной, народной русской речи, к тому могучему слову, которое как будто намечает, а не смотришь — уже все сказано...» (там же, с. 114). Часто приводятся в музикологических работах и слова Мусоргского из его письма к Н. А. Римскому-Корсакову от 30 июля 1868 года (в период работы над «Женитьбой»): «...если звуковое выражение человеческой мысли и чувства *простым говором* верно воспроизведено у меня в *музыке* и это воспроизведение музыкально художественно, то дело в шляпе». И далее: «...какую ли речь ни услышу, кто бы ни говорил (главное, что бы ни говорил), уж у меня в мозгах работает музыкальное изложение такой речи» (с. 101—102).

Немало ценного для создания учения о специфике музыки содержат высказывания Н. А. Римского-Корса-

кова, Ц. Кюи, П. И. Чайковского, одновременно выступавших и как критики-публицисты. Такие высказывания встречаются в их статьях, в многочисленных письмах к разным корреспондентам.

В 90-х годах Н. А. Римский-Корсаков одно время замышлял даже специальную книгу по музыкальной эстетике, сохранившиеся эскизы которой представляют очень большой интерес, равно как и его незаконченный аналитический этюд об опере «Снегурочка». В свете настоящей работы особенно следует обратить внимание на следующие положения, выдвигаемые композитором:

1) утверждение *материальной природы* музыкального искусства: «Под искусством мы разумеем ту сферу созерцательной деятельности, в силу которой человеком создаются и воспринимаются материальные произведения, проявляющие прекрасное в мыслимых и чувственных формах. Эти мыслимые и чувственные формы прекрасного суть поэзия и красота, относящиеся друг к другу, как дух и материя, мысль и протяжение, содержание и форма» (Римский-Корсаков, 1963, с. 63—64);

2) утверждение широты и многогранности содержания, которое может быть воплощено средствами музыки: «*Содержанием* произведений искусства служит жизнь человеческого духа и природы в ее положительных и отрицательных проявлениях, выраженная в их взаимоотношениях» (там же, с. 64);

3) стремление выявить в музыке общее с другими искусствами и отличающее ее от них (путем ее сопоставления): «Настроение, как понятие, принадлежит музыке, — пишет Римский-Корсаков, — но и живопись со скульптурой, архитектура и литерат[урная] словесная поэзия передают настроения. Пусть настроения останутся главною сущностью музыкальных впечатлений, но они полны также мыслей и образов»⁶ (там же, с. 65—66);

4) процессуальное восприятие музыкального искусства: «...музыка, не лежа[щая] в пространстве, передает образы посредством сопровождающих их признаков (движения и его характера)» (Римский-Корсаков, 1963, с. 66);

5) признание мелодии (в ее неразрывной связи с ритмом) ведущим средством выразительности музы-

кального искусства: «Изгибы мелодии передают тоже различного рода движения. Соединение их с ритмом» — такова конспективная запись в разделе его плана книги по музыкальной эстетике, названном «Ассоциация». А в своей знаменитой работе о «Снегурочке» композитор вводит и понятие «мелос» (см.: Римский-Корсаков, 1954, с. 19; соответствующее высказывание Римского-Корсакова приводится ниже, на с. 162).

Интересны, хотя и очень эскизы, и другие его заметки для задуманной книги: об общности музыкального формообразования с физическими движениями, в частности — движением света; о неодинакости восприятия одного и того же музыкального содержания слушателями; о единстве изобразительного и выразительного в музыке; наконец, что особенно важно, обращение при анализе музыкального произведения к термину «музыкальный тематизм» (как бы в продолжение традиции Севрова), на что уже достаточно обращалось внимания в музыковедческих работах. Последнее особенно наглядно выступает в авторском анализе оперы «Снегурочка», а также на тех страницах «Летописи», которые посвящены разъяснению программности «Шехеразады».

Из высказываний Ц. Кюи о специфике музыкального искусства следует выделить те, в которых особое внимание уделяется роли декламационно-речевого начала в музыкальной выразительности. Так, например, говоря о новаторском расширении границ доступного музыке в творчестве Мусоргского, выдающийся музыкальный критик пишет о его песнях из цикла «Детская»: «Петь их нельзя, да и нет в них, и быть не может, романской певучести. Их нужно говорить, строго сохраняя интонацию нот, написанных автором. Исполнять их нелегко, но пора исполнителям приучиться, кроме музыки певучей, и к исполнению музыки декламационной. Последняя при-

* Понятие «образ» в данном контексте используется Римским-Корсаковым явно в узком его значении — как картиное отображение содержания. Попутно заметим, что в архиве композитора сохранилась книга Э. Ганслика «О прекрасном в музыке», испещренная его пометками, в основном очень критического характера. И примечательно, что утверждение Ганслика «Из природы нельзя скопировать музыку» Римский-Корсаков снабжает такой пометкой на полях: «Скопировать нельзя, а воспроизвести можно» (НИИТМК, ф. А, разд. XXV, № 14). Подробнее о пометках см.: РКМО, 1959, с. 108—110.

обрела у нас полное право гражданства, она у нас очень распространена, а Даргомыжский и Мусоргский представили многие бесподобные образцы ее. Невозможно ограничиваться одним родом пения; в разнообразии искусства и заключается его богатство» (Кюи, 1952, с. 213).

Подчеркнем и неоднократно высказанное им замечание насчет того, что именно голос человеческий имеет особо большую выразительность и, как сказано в его статье «Несколько слов о современных оперных формах», «ни один из остальных инструментов не способен к такой выразительности и ни один не может сплотиться со словом» (там же, с. 405; см. также с. 406, 410—411).

Особо следует остановиться на взглядах В. В. Стасова, сыгравшего немалую роль в создании той идеиной почвы, на которой произросла асафьевская теория интонирования, тем более что в юные годы Асафьеву довелось лично общаться с идеологом «Могучей кучки». В воспоминаниях о Стасове («Из моих записок о Стасове — слушателе русской музыки») Асафьев пишет о нем как о музыканте, который «мыслит, впитывая музыку, и творчески мыслит, выбирая образы и понятия, максимально адекватные слышимому им содержанию», и характеризует его как слушателя следующими словами: «слушатель музыки, тут же ему играемой, — это совсем иного рода ценитель ее в живых интонациях, чем Стасов — публицист, оратор, адвокат дорогой ему музыки в своих писательских трудах» (Асафьев, 1954а, с. 259).

Но если Серов в своих работах во многом подготовил интонационную теорию Асафьева в области методологии анализа музыкальных произведений и наметил ряд общеэстетических посылок, касающихся природы как искусства, то идеи Стасова имели исключительно большое значение для последующего формирования у Асафьева теоретических положений о закономерностях интонационного восприятия и исполнения музыки и для освещения влияния речевого интонирования на музыкальную мелодику. Именно у Стасова в его высказываниях о музыке, основанных на глубоком вслушивании в ее образное содержание, и зародилось (впервые в истории музыкальной науки и критики) само понимание термина «интонация» как выявление *смысла, сущности содержания музыки*.

зыкального произведения (а в жанрах, связанных со словом, — нередко и смыслового подтекста). Такое понимание интонации уже существовало в те годы в искусствах словесных (в литературе, поэзии, театре) и в известной мере уже нашло свое обоснование в области изучения выразительных средств человеческой речи (см. ниже, с. 139—140). Но оно еще было новым и необычным в сфере музыкальной, где под интонацией подразумевали, как правило, лишь сугубо *акустическую* данность: чистая (точная), нечистая (неточная) интонация.

У Стасова понимание интонации как носителя смысла, сущности содержания мы встречаем главным образом в связи с анализом мелодики Мусоргского и исполнительского стиля выдающихся мастеров русского вокального искусства. От Стасова, с его «запасом колоритнейших слов-эпитетов» (Асафьев), которыми он пользовался для передачи своих впечатлений от музыки, идут и многие образные сравнения и параллели, применяемые при анализе различных явлений музыкального искусства и обычно направленные на раскрытие высокой идеино-этической ценности произведений музыкальной классики. В работе «Искусство XIX века» (1901) Стасов, характеризуя значение Мусоргского в истории русского искусства, пишет: «Мусоргский внес в новую русскую музыку элемент правды, реальности — нераздельное соединение слова и музыки, *правду интонации*, доведенной до наивысочайшей степени естественности и жизненности» (Стасов, 1952а, с. 729; курсив мой. — Е. О.). В той же работе, характеризуя своеобразие «Детской» Мусоргского и сравнивая ее с детским циклом Шумана, Стасов подчеркивает присущие циклу «изумительно правдивые интонации голоса» (там же, с. 730; см. также: Стасов, 1952, с. 194 и др.).

Мысль о том, что «приближение к обыкновенной всегдашней человеческой речи» в творчестве Мусоргского усиливает «правду выражения», проводится Стасовым неоднократно и в монографии о Мусоргском, причем понятие «интонация» приобретает здесь новое, более частное значение; здесь Стасов употребляет этот термин как обозначение *музыкально-речевого оборота*, как одного из элементов музыкального языка: «...эти сцены (из «Женитьбы». — Е. О.), тянувшиеся непрерывным речитативом, очень часто напоминают по складу, *по всем интонациям*, даже иногда *по звукам* один из величай-

ших шедевров Мусоргского — сцену в корчме оперы „Борис Годунов“» (Стасов, 1952, с. 195; курсив мой. — *E. O.*). Характеризуя пение А. Н. Молас, Стасов особенно подчеркивает в ее естественном, правдивом пении «глубокую правду декламации» (там же), то есть опять-таки отмечает присущую музыке интонационно-речевую выразительность.

Все это вело к осуществленной Асафьевым разработке проблемы общего и специфического в речевом и музыкальном интонировании и к асафьевскому обоснованию процесса интонирования как смыслового выявления творческого замысла композитора.

Стремление осознать особенности музыкального мышления показательно для многих высказываний П. И. Чайковского, в частности для его широко известных суждений о программности в музыке, о выразительных возможностях слова и музыки (см., например: Чайковский, 1962, с. 106, 128, 201). С проблемой интонационной специфики музыки связано и его понимание коммуникативных функций музыкального искусства, его постоянное стремление быть услышанным массами слушателей. Считая музыку способной наиболее глубоко передать мир чувств человека, Чайковский утверждает, что и «слова, уложенные в форму стиха, уже перестали быть просто словами: они омузыкалились». Они, «будучи внимательно прочтены как слова — а не как музыка, — не имеют почти никакого смысла. Между тем смысл в них не только есть, но в них есть глубокая мысль, только не литературная, а чисто музыкальная» (там же, с. 106; последний курсив мой. — *E. O.*). И именно в самой музыкальной интонационной выразительности Чайковский ищет общения со слушателями, глубоко понимая и национальную специфику русской музыки, и ее непрестанное взаимодействие с музыкальной культурой Европы (об этом свидетельствует, в частности, его переписка с С. И. Танеевым).

5. РУССКАЯ МУЗЫКАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКАЯ МЫСЛЬ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА И РУБЕЖА XIX—XX СТОЛЕТИИ (Г. А. ЛАРОШ, Н. Д. КАШКИН, В. Г. КАРАТЫГИН, Б. Л. ЯВОРСКИЙ)

Для понимания интонационной сущности музыкального искусства в русской мысли последней трети XIX века большое значение имеют труды Г. А. Лароша. О его

взглядах на специфику музыки можно судить по ряду его статей, в первую очередь — по его лекции «Историческое изучение музыки» (Ларош, 1867) и вступлению к выполненному им русскому переводу книги Э. Ганслика «О музыкально-прекрасном» (Ганслик, 1910). Общая направленность размышлений Лароша по своим исходным позициям во многом родственна воззрениям Н. Д. Кашкина (см. ниже). Это — стремление осознать самостоятельность музыкального мышления, необходимость оценивать музыкальные явления исторически и рассматривать их не изолированно, а соотнося с общими для всех искусств закономерностями, характерными для данной эпохи. В лекции «Историческое изучение музыки» Ларош предпринимает попытку расчленить процесс эволюции музыкального искусства на ряд периодов через их отражение в сменах различных теоретических концепций, начиная от эпохи средневековья и кончая современностью.

Как и у его предшественников, специфика музыки как искусства выявляется в работах Лароша прежде всего через постановку таких проблем, как акустическая природа искусства звуков и ее психологическая сущность, функции отдельных выразительных средств музыкального языка, соотношение вокальной и инструментальной музыки, возможность и смысловые границы использования программной музыки. Историзм подхода Лароша к проблематике музыкального искусства ярко раскрывает его первая же лекция, прочитанная в 1867 году по курсу истории музыки в Московской консерватории и опубликованная затем в журнале «Русский вестник» под названием «Историческое изучение музыки» (Ларош, 1867)⁷, то есть вошедшая в жизнь почти одновременно с известной статьей Серова «Об истории музыки как учебном предмете» (в кн.: Серов, 1895).

«История музыки как наука» — вот основной объект лекции Лароша, и науку эту, несмотря на ее молодость, необходимо рассматривать в ее «живой солидарности со всеми другими отраслями человеческого знания» (с. 694). Ларош прозорливо отмечает несинхронность развития различных видов искусства, прослеживает в своей лекции основные исторические изменения жанров и средств

⁷ В ходе нижеследующего рассмотрения названной лекции ссылки даются на страницы этого издания.

музыкальной выразительности, касается вопроса о соотношении в XVII веке музыки для голосов и инструментов и непосредственно вводит (видимо, впервые в таком значении в русском музыкоznании) понятие «интонирование». Он дает ему следующую трактовку: «Голос ограничен не только в своем объеме, но и в способности интонировать. Он верно интонирует только самые простые, естественные и разумные звукосочетания. Неправильность композиции всегда наказывается неправильностью интонации» (с. 690; курсив мой. — E. O.).

Посвятив второй раздел своей лекции рассмотрению истории музыки как «отдела музыкального познания», Ларош строит его на прослеживании смены различных (ведущих для определенного времени) исторических и теоретических систем, устанавливая в их смене пять основных периодов. Он считает, что историческое «изучение музыки... и есть изучение ее теории» (с. 700). Первый период, по Ларошу, — «средние века до исхода XIV или начала XV столетия, период подготовительный» (там же). Второй он характеризует как систему «практических наставлений и советов композиторам, как им обращаться с тем материалом, для которого тогда исключительно сочиняли — с многоголосным хором» (с. 701). Ларош называет этот период «контрапунктическим», хронологически соответствующим эпохе Возрождения (по определению Лароша — от XV века до конца XVI и все XVII столетие).

Третий период — XVIII и три первых десятилетия XIX века — период, когда имеют место «неудачные попытки» снова «отыскать разумные основы для музыкальной практики» (там же). Причину «неудач» Ларош видит в том, что теоретики XVIII века, желая воспользоваться для установления «непреложных начал музыкального сочинения» акустическими открытиями XVII века, не были в то же время способны отказаться в своей практике от «голосовых оборотов и сочетаний», полученных в наследие от прошлых веков. Отсюда сложный «лабиринт непоследовательностей и противоречий», которые не уменьшились до второй четверти XIX столетия, когда начинается четвертый период развития теории музыки, представленный учением А. Б. Маркса, в основу системы которого, по словам Лароша, лег отказ от «математических и логических претензий» (там же) в пользу опоры «на естественные созвучия... но в сущности на требова-

ния поэтической идеи, или, вернее, психического движения, изображаемого композитором» (с. 702). Ларош так определяет учение А. Б. Маркса: «...согласие идеи с формой, согласие выражения с чувством... Звукосочетания рассматривались по психическому смыслу, приписываемому им этим учением, а не по законам, которым они подчинены» (там же). Лароша привлекало в концепции немецкого ученого то понимание идеи развития (в применении к музыкально-историческому процессу), которое исходит из философии Г. Гегеля, равно как убежденность А. Б. Маркса в том, что в искусстве раскрываются не только черты личности художника, но и «идеи и дух народа и эпохи» (цит. по: МЭ, 1976, стб. 449). Однако Ларош видел «в этом поставлении поэтической идеи как высшего критериума музыкальной красоты, в этой эманципации субъективного чувства, в этом *призвании в музыку совсем немузыкальных факторов*» (курсив мой. — Е. О.) и таящиеся «семена будущих отрицаний и разрушений» (Ларош, 1867, с. 702) и считал их первыми ростками полемики А. Б. Маркса с З. В. Деном.

Ларош считает, что к середине 50-х годов XIX столетия марксовская концепция была уже «в исходе». Он обращает внимание на выдвинувшуюся к этому времени систему взглядов немецкого теоретика М. Гауптмана, автора книги «Природа гармонии и метрики» (*Hauptmann M. Die Natur der Harmonik und der Metrik*. — Leipzig, 1853). Называя эту книгу «туманной и неудобопонятной», Ларош тем не менее рассматривает ее (все в той же лекции) как попытку «приложить гегелевскую философию к музыкальной технике и этим дать ей положительные основы» (с. 703). Однако, как утверждает Ларош, и в ней «неумолимый отвлеченный разум по временам становится вразрез с действительностью» (там же).

Началом пятого периода Ларош считает появление в 1863 году книги гейдельбергского физиолога Г. Гельмгольца «Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки» (*Helmholtz H. von. Die Lehre von den Tonempfindungen als Physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. — Braunschweig, 1863). В своей лекции Ларош оценивает эту книгу как «блестящее сочинение Гельмгольца», явившееся «во всеоружии новейшего естествознания», и отмечает, что «она

обращена к акустике», но «в форме физиологической акустики» (там же). (Подчеркнем попутно и сам факт появления тенденции к сближению науки о музыке не с математикой, не с физикой, а именно с физиологией.) Ларош пишет: «Книга его, кроме глубокого знания механики, акустики, анатомии и физиологии, замечательна еще необычным для ученого знанием музыкального дела» (там же). Усвоение теорией музыки положений Гельмгольца Ларош считает «великим шагом вперед». Вместе с тем он особенно подчеркивает как положительный момент, что Гельмгольц не пытается акустикой объяснять «музыкальные частности и тонкости», понимая, что «весьма и весьма многие музыкальные явления... совсем не следуют из природы звука, а созданы историей и вследствие того представляют многочисленные различия, смотря по времени и местности» (с. 704). И характерно, что, говоря о будущем музыкальной науки, Ларош полагает, что новый этап ее развития наступит тогда, когда «музыкальная теория высвободится из-под только что начинающегося господства точных и естественных наук» (там же).

Этот «будущий» период Ларош прозорливо называет периодом «воззрения исторического и эстетического» (там же). Примечателен и вывод, который он делает из своих рассуждений о Гельмгольце. Во-первых, он подчеркивает, что нет более «человеческого дела, нежели искусство», ибо оно «только в своем материале, в своих элементах подлежит естественнонаучным определениям, но не в том, что составляет всю его красу, силу и гордость,— в отдельных индивидуальных творениях» (с. 705). Во-вторых, будущий (шестой, по Ларошу) период «обратится за решением своих вопросов к истории музыки» (там же; курсив мой. — E. O.), как современный (для Лароша) период ищет их разрешения в акустике, механике, анатомии, физиологии. В-третьих, «в этом торжественном и светлом будущем окончательно сольются две науки: история музыки и теория музыки, ибо школа.... вместо высиженных ею же отвлечений даст ученику знакомство с великими образцами веков и проведет его самодеятельность через все типические формы, послужившие к развитию музыки» (с. 705—706).

О том, что Лароша глубоко заинтересовало учение Гельмгольца, свидетельствуют и его воспоминания о

П. И. Чайковском, где читаем: «Вышедши из консерватории годом позже его (Чайковского.—Е. О.), я в 1867 году познакомился с книгой Гельмгольца „Die Natur der Tonempfindungen“ и, почти одновременно, с книжкой Ганслика „О музыкально прекрасном“. Оба эти мыслителя возымели на меня сразу влияние, от которого я, вероятно, не отделаюсь никогда. Мне показалось, что моя оппозиция Зарембе, то есть учению Адольфа Бернгарда Маркса, в Гельмгольце с одной стороны, в Ганслике с другой нашла полную мотивировку и достаточное выражение» (Ларош, 1975, с. 322).

Историческая направленность мышления Лароша при рассмотрении закономерностей музыкального искусства очень наглядно выступает и в его статье «Исторический метод преподавания теории музыки», впервые опубликованной в № 2—5 «Музыкального листка» за 1879 год и представляющей специальный интерес для изучения вопросов методики преподавания теоретических дисциплин в консерваториях. Особо обращает на себя внимание в этой работе Лароша включение его музыкально-исторических интересов в общую историческую направленность всей русской науки данной эпохи. Ларош пишет: «Давно замечено, что общее направление знаний XIX века — историческое. Никогда не существовало такого рвения изучать каждую отрасль человеческой деятельности, каждую сторону общественной жизни в ее органическом развитии от самых ранних следов, доступных науке, до настоящего времени». И добавляет к сказанному: «В изучении прошлого, свободном от всяких предвзятых взглядов, от субъективизма, век наш видит самое надежное средство для разрешения вопросов и сомнений настоящего. Направление это распространилось и на музыку» (Ларош, 1913, с. 262).

О понимании Ларошем сущности исторической тенденции 60-х годов свидетельствует и следующее его высказывание в рецензии 1869 года на сочинения графа А. К. Толстого: «Наше время — время историческое по преимуществу, но не в том смысле, в каком старые учебники географии делали перечень „исторических мест“ во всяком государстве, — не в смысле достопримечательности. Каковы бы ни были внутренние перевороты, делающиеся где-то далеко, глубоко, под гладкою наружностью политического мира, — нельзя отрицать, что *внешних* крупных событий в прежнее время бывало больше:

бедствия, опасности и подвиги носили в себе более грандиозный характер. Наше время — историческое потому, что никогда не было столько писателей, одаренных чутьем к прошлому, верным тактом в его оценке и мастерством в его описании. А это пробуждение исторических талантов, одновременное во Франции, в Германии, Англии, в Северной Америке, в свою очередь, объясняется почти повсеместным расширением рамок общественной жизни, призывом общества, прежде косного и пассивного, к самоуправлению и необходимостью для самого общества вдаваться в свое строение и историческое происхождение» (Ларош, 1978, с. 227).

Остановимся вкратце на некоторых положениях Лароша о специфике музыкального искусства, суммированных им в его вступительной статье к работе Э. Ганслика (Ларош, 1910: Ганслик, 1910⁸). Как справедливо отметил Н. Д. Кашкин, Ларош был глубоко заинтересован выдвигаемой Гансликом концепцией, особенно его пониманием сопоставимости музыки и архитектуры и сущности программной музыки. Но в то же время Ларош далеко не полностью принимает взгляды Ганслика и четко формулирует свои возражения; они-то, в первую очередь, и дают нам представление об отношении самого Лароша к проблеме музыкально-художественного мышления. В связи с этими расхождениями во взглядах Ларош излагает свое отношение к целому ряду существенных вопросов, представляющих для нас интерес в свете данного исследования. Соответствующие суждения Лароша можно суммировать следующим образом:

1. Музыка — искусство более способное к выразительности «типической и обобщающей». Музыкальное искусство обнаруживает связи «не с политическими событиями истории... а с общим характером, с общим духом эпохи» (с. 28). По словам Лароша, он «энергически цепляется» за эту мысль, которая для него «очевидна и так драгоценна» (там же).

2. Как и Ганслик, Ларош отрицает свойственный многим критикам взгляд на музыку «как на подражательницу поэзии» (с. 25) и принимает выдвигаемую Гансликом возможность сопоставления музыки и архитектуры. Однако он вносит свой нюанс в это сопоставление. Соглашаясь с Гансликом в том, что музыка есть

⁸ Дальнейшие ссылки даются на страницы этого издания.

«движущаяся архитектура», и считая, что последняя, как и музыка, «склонна более выражать общее настроение эпохи, чем отдельные чувства в индивидуальных произведениях» (с. 27), он иначе, чем Ганслик, ставит вопрос о программности музыки. В заключительном разделе своей вступительной статьи Ларош пишет: «Я хотел бы отчетливо установить понятие „программной“ музыки, вытекающее из моего взгляда на музыку вообще. Я совершенно отрицаю понятие программной музыки в смысле общепринятым, а затем вполне признаю ее, потому что признаю право композитора писать к своим нотам какие угодно словесные указания; цитаты или предисловия» (с. 29; курсив мой. — E. O.).

Ларош считает невозможными такие, например, суждения критики, как: «эта музыка носит характер программный», или попытку «угадать, какова должна быть программа» (с. 30). По его мнению, это — «снотолкование», «хиромантия». Но он не отрицает, а, напротив, считает возможным (в той или иной степени и в условиях той или иной эпохи) возникновение «ассоциаций идей», при которых определенные, наиболее любимые обороты мелодики, гармонии или ритма выражают определенный характер, но, как пишет Ларош, «не отдельного сюжета, а целого рода» (там же). И поясняет это следующим образом: «При всем различии между романтиками двух разных поколений и нескольких разных стран, у них замечается общая склонность к таинственному, фантастическому, поразительному, отчасти к театрально-эффектному и декоративному. Музыка в значительной мере способна к аналогическому воспроизведению этих элементов, отчасти и средствами вполне ей свойственными (мелодия, гармония, ритм, инструментовка), отчасти же средствами, стоящими на самой границе искусства и *соприкасающимися с другими областями*, — генеральные паузы, ферматы, употребление инструментов, не имеющих определенного строя, и т. п.» (там же). Приведенные высказывания ясно говорят о том, что Ларош делает интересный шаг в сторону признания в музыке как музыкальных, так и внемузыкальных истоков — признания, получившего в наше время специальное обоснование в трудах целого ряда советских музыковедов (В. Дж. Конен, В. В. Медушевский, Е. А. Ручьевская).

Ларош отмечает, что программная музыка, «в свою очередь, оказала давление на музыку непрограммную»,

и крайне примечательно, что это «давление» он считает аналогичным влиянию драматической музыки на инструментальную, которое он усматривает «уже в инструментальных речитативах Гайдна и Себ. Баха» (с. 31). Однако он отнюдь не считает это воздействие всегда нужным и положительным. Программность может обогатить творчество композитора «многими любопытными, порою красивыми приемами», но, с другой стороны, она может толкнуть его «на путь манеры, крайности и дилетантской мишуры» (там же). «Свобода творчества, свобода искания новых путей священна и неприкосновенна. Если присутствие программы, если настоящее представление о реальном происшествии, о ряде сменяющихся чувств или, наконец, о готовом произведении поэзии и изобразительного искусства способны воспламенить фантазию музыканта и обогатить искусство новыми завоеваниями, то пусть он бережет и лелеет его в своей душе. Адекватного „изображения“ или „выражения“ этого представления *в звуках* он ни в коем случае не достигнет. На высоте же программной музыки полет его гения, или таланта, или талантлика вознесет его каждый раз, когда он потрудится впереди нотной бумаги вложить или вшить бумаги писчей и на ней написать рассказ, размышление или излияние чувств» (с. 33; курсив мой. — E. O.).

Так заканчивает Ларош свое выступление в книге Ганслика. Итак, не отрицая возможных связей музыки с образами, рожденными другими искусствами или просто словесной речью человека, признавая возможность рождения на этой основе неких устойчивых образных ассоциаций, требующих сходных приемов выражения у разных композиторов, все же главной доминантой всех размышлений Лароша о музыке является стремление выявить в ней то, что именно ей *специфически присуще как особой, самостоятельной форме художественного мышления человека.*

Высказывания Лароша по интересующей нас проблеме, содержащиеся в других его многочисленных работах, не добавляют чего-либо принципиально нового к вышеизложенному, а скорее лишь вариантически развиваются тот же круг мыслей. Можно лишь внести некоторые штрихи, касающиеся отдельных сторон того или иного из вопросов, затронутых в рассмотренном выше вступлении Лароша к переводу книги Ганслика. Например, в одной из

статей о Глинке Ларош опять-таки стремится подчеркнуть прежде всего непредметность (как мы говорим сейчас) музыкального искусства. «Из всех искусств, — пишет Ларош, — музыка и архитектура, конечно, самые неопределенные: содержание музыкального произведения (независимо от слов, если оно вокальное) или архитектурного здания не поддается формуле: ни музыка, ни архитектура не изображают; они суть сами по себе» (Ларош, 1974, с. 97). «Архитектура, — продолжает Ларош, — в этом отношении никогда не возбуждала сомнений и препираний. Совсем иное дело музыка. То особенное обстоятельство, что музыка в песне соединяется со словами, что искусство, лишенное определенного значения, идет, таким образом, рука об руку с искусством, имеющим определенное значение, издавна поставило музыку в двойственное положение, издавна открыло двери для всякого рода противоречий, недоразумений и споров» (там же).

Ту же мысль о способности музыки выражать «лишь самые общие настроения, общие идеи, уходящие и улетучивающиеся от нас именно по мере того, как мы тщимся поймать и упрочить их точным словесным определением», излагает Ларош и в другой своей работе о Глинке. Большой интерес представляет здесь и «подход» к этим выводам, начинающийся с утверждения, что «музыка есть искусство лирическое» и что «в этом, кажется, все согласны» (там же, с. 199—200). Ларош затем пишет: «Как бы то ни было, каждое искусство вследствие прирожденной человеку потребности в простоте и в развитии стремится захватить сверх области, отмежеванной ему природой, еще другую или несколько других, стремится раздвигать свои владения. Так, как и изобразительные искусства рвутся в аллегорию, поэзия — в философию и дидактику, так и музыка с давних пор делала эксперименты то в области живописи, то в царстве поэзии. Музыканты учились рисовать *картины* и выражать *мысли*» (там же, с. 199)⁹.

В отдельных (разбросанных в различных статьях) высказываниях Лароша мы встречаемся и с его попыт-

⁹ Естественно, что в данном случае употребляемое Ларошем слово «мысль» следует понимать в прямом значении — как мысль, выраженную в конкретных словесных понятиях. О трактовке программности см. также: Ларош, 1978, с. 144.

ками определения некоторых эстетических категорий, например стиля. Под стилем он подразумевает «условия одного рода», проходящие «через всю совокупность произведений того или другого музыканта» (Ларош, 1974, с. 56—57). Одновременно у него намечается и дифференциация понятий «народный стиль», «стиль времени» и «стиль конкретного художника» (см. там же, с. 57). Здесь же Ларош останавливается и на выразительных средствах музыки, систематизируя их по четырем родам: «мелодические, гармонические, ритмические, акустические (так называемая инструментовка)». Каждое из них «распадается на множество подразделений, и, с другой стороны, каждое из них очевидно может комбинироваться с каждым другим» (там же).

При специальном изучении литературного наследия Лароша примеры его высказываний, естественно, могут быть значительно умножены, особенно путем привлечения суждений, отражающих его теоретико-эстетическую концепцию уже через конкретные анализы отдельных музыкальных явлений¹⁰. Но, видимо, и приведенного материала достаточно, чтобы судить о том, в каком направлении шло формирование взглядов Лароша, тонкого музыканта и талантливого критика, и насколько они ценные для развития интонационного понимания специфики музыкального мышления.

Одним из значительнейших этапов на пути к возникновению теории Асафьева об интонационной специфике музыкального мышления являются мысли о сущности музыки, высказанные Н. Д. Кашкиным, музыкально-критическая деятельность которого до сих пор еще не нашла полноценного освещения¹¹.

В жизни Асафьева Н. Д. Кашкин сыграл большую роль, во многом «благословив» и поддержав его на первых подступах к музыкально-публицистической работе. Об этом свидетельствуют написанный Асафьевым некро-

¹⁰ Такова, например, характеристика «индивидуальности стиля» Чайковского в связи с оценкой его Третьей сюиты (см.: Ларош, 1975, с. 119).

¹¹ Общая характеристика общественно-политических и музыкально-эстетических взглядов Н. Д. Кашкинадается в одной из глав книги: Глушенко, 1974.

лог, посвященный памяти Кашкина, запись, сделанная Асафьевым в блокноте через год после смерти Кашкина¹², воспоминания о Кашкине в мемуарной работе Асафьева «О себе» (A74), наконец, сама образная сущность тех эпитетов, которыми он характеризует личность этого замечательного человека (см., например: A74, с. 501—502).

Для раскрытия взглядов Кашкина на природу музыкального искусства как одной из форм художественного мышления и на функцию музыки в жизни человека мы располагаем двумя основными источниками: рядом статей Кашкина, опубликованных в московской прессе того времени, и рукописями, хранящимися в Государственном Доме-музее П. И. Чайковского в Клину.

Из опубликованных материалов наибольший интерес представляет его статья «Музыка и музыкальная наука» (Кашкин, 1917).

В центре ее содержания, как определяет сам автор, — «область музыкального знания и его соотношение с новейшим движением в музыке». Но в то же время автор делает и небольшой исторический экскурс, выступая против нередко присущего, по его мнению, музыкальной науке догматизма в понимании ряда явлений прошлого.

Сущность музыкального искусства, его специфики определяется Кашкиным следующим образом: «Музыка представляет собою самостоятельное средство выражения, своего рода язык, во многом сходный с членораздельной речью, как она проявляется в художественной литературе и в произведениях народного творчества. Словесная речь и основанный на ней художественный и поэтический язык являются созданиями человеческого духа и управляемы только теми законами, какие логически выведены из литературных произведений данного

¹² «В моей жизни встреча с Николаем Дмитриевичем имела глубокое, непреходящее значение,— пишет Асафьев 23 июля 1921 года.— В период юных романтических порывов и устремлений я обрел в нем человека, насыщенного жизненным опытом, но чей интерес к мысли, людям, искусству еще далеко не остыл. Где там, напротив: он шел навстречу моим мечтам, часто вопреки общему привычному мнению, он горячо приветствовал творчество задорной молодежи, он вдохновил меня на пылкую статью о „Петрушке“, оказавшуюся неприемлемой для редакции передового журнала» (цит. по: Орлова, 1964, с. 17). И дальше Асафьев пишет, как глубоко понимал Кашкин его увлечения и Чайковским, и Одоевским, и Ключевским, и Достоевским и какое в целом влияние оказал на него «строй души Кашкина».

языка или же из народной речи. Музыкальный язык в такой же степени является свободным созданием человеческого духа и также может быть подчинен только положениям, логически выведенным из образцовых произведений музыкальной литературы или народного песнетворчества. Что же касается законов акустических явлений, то они приложимы к музыке лишь настолько, насколько совпадают с положениями или законами, логически выведенными из самого искусства звуков» (курсив мой. — Е. О.).

Отмечая отсталость музыкальной науки во всех трех ее областях (теория, история, эстетика), Кашкин выступает в этой статье с предложением создать в русских консерваториях несколько новых кафедр, видя именно в этом путь к установлению непосредственной связи науки с современной музыкальной жизнью. Он предлагает прежде всего создать «кафедру новейшей гармонии, задачей которой будет изучение новейшей музыки с этой стороны...» При этом Кашкин высказывает надежду, что такая кафедра, «быть может... поможет отрешиться от гармонического догматизма звуковых нагромождений и заменить его логикой звукового движения, превратив этим путем учение о гармонии в учение о свободном стиле вообще». (В этой связи Кашкин упоминает «о чрезвычайно интересной работе о свободном стиле профессора Киевской консерватории Б. Л. Яворского, заслуживающей серьезного внимания по самостоятельности идеи и ее развитию».) И далее еще острее подчеркивает, что «музыка в качестве искусства движения во времени по основной своей сущности требует рассмотрения горизонтального, по линии движения» (курсив мой. — Е. О.). Однако, по мнению Кашкина, «именно движение совсем не привлекает внимание теоретиков, а относящийся сюда отдел теории музыки, учение о ритме, совершенно заброшен теоретиками...» И Кашкин считает важным учреждение в консерваториях специальных кафедр ритма, «в которых этот отдел теории музыки рассматривался бы с точки зрения анализа образцов музыкальной литературы, начиная с классического периода и до наших дней».

Существенные дополнения к сказанному в этой статье дают сохранившиеся рукописные материалы (Кашкин, ГДМЧ). Прежде всего, они характеризуют Кашкина как продолжателя традиций Серова в понимании соотноше-

ния эмоционального и интеллектуального начала в музыкальном творчестве. Кашкин пишет: «К числу очень вредных нужно отнести очень решительно высказываемое мнение об исключительно эмоциональном содержании музыки, что совершенно ошибочно, ибо эмоциональное начало *входит в каждое художественное произведение, но не исчерпывает его содержание*. Правда, я сам считаю музыкальный язык языком чувства, аналогично тому как язык членораздельной речи есть язык сознания, но в художественном произведении то и другое приходят к одному гармоническому целому: язык сознания, растворяясь в художественном произведении, проводится через чувство, а язык чувства — через сознание. Для истинно законченного художественного произведения сочетание непосредственного чувства и все упорядочующего разума безусловно необходимо, ибо *при отсутствии одного из этих двух элементов другой остается неспособным к развитию*. Художественная мысль в самом первоначальном зародыше, в бессознательной или подсознательной стадии зародыша должна уже заключать в себе сочетание обоих названных элементов. Суждение, ограничивающее музыку элементом эмоциональности, свидетельствует о дилетантизме, совершенно аналогично тому, которое в фугах Баха видит род математических упражнений, тогда как именно у Баха, иногда в наиболее сложных фугах, как, например, cis-moll или es-moll первой части „Темперированного клавира“, эмоциональный элемент проявляется с необыкновенной силой, что нисколько не мешает гениальной разумности и мастерству построения целого» (курсив мой.—E. O.).

В том же автографе мы встречаем и интересное суждение о компонентах музыки. Последняя, по Кашкину, «...заключает в себе три главных элемента, составляющих ее основную сущность, а именно: мелодию, ритм и гармонию; первые два элемента присущи музыке всех племен и народов Земного шара, что же касается третьего, гармонии, то он составляет исключительную принадлежность европейской музыки, выработанную ею в последнее тысячелетие, начиная предположительно с IX века нашей эры. Основные элементы должны бы служить основой и музыкальной науке, на самом же деле наука игнорирует первые два из них, то есть мелодию и ритм. В музыкальных учебниках, в учении о форме можно встретить некоторое количество строк, посвященных

строгой мелодии, а дальше не найдется ничего. Относительно ритма, кроме отдела элементарной теории, где говорится о различных видах тактов и группировке их, можно в учении о простейших формах воспринять кое-что о ритме вообще, и только... Credo, исходящего из основной идеи и проведенного по всем фазам развития учения о ритме, в современной музыке не существует; не существует и такого же учения о мелодии».

Кашкин в своих суждениях о музыкальном искусстве, несомненно, проявлял чувство глубокого историзма. «Течение истории искусства соответствует течениям истории народов...» — читаем в рукописи, озаглавленной «Введение» (видимо, к какой-то большой работе). Искусство, по его словам, «создавалось по образу и подобию эпохи, ибо не только драматическое искусство, но также искусство вообще имеет своей задачей запечатлевать в себе все совершившееся в эпоху». В другой его рукописи читаем: «Все художественные теории тогда лишь имеют действительное значение, когда являются выражением опыта веков, выведенного из анализа художественных произведений».

Большой интерес для специального изучения представляют в архиве Кашкина и рукописные материалы, связанные с пониманием прекрасного в музыке, а также с некоторыми вопросами музыкальной критики, и особенно все те разделы, которые являются по своему содержанию откликом Кашкина на известную работу Л. Н. Толстого «Что такое искусство» и его суждениями о Ганслике на основе перевода его труда, выполненного Ларошем. Вступительную статью Лароша к работе Ганслика «О музыкально-прекрасном» он называет «превосходной» и рассматривает как «выясняющую русскую точку зрения на предмет автора предисловия». Именно в связи с размышлениями о работе Ганслика и ее оценке Ларошем Кашкин высказывает ряд очень глубоких мыслей, предвосхищающих асафьевское интонационное понимание специфики музыкального искусства.

Как и Ларош, воспринимая многое в книге Ганслика резко отрицательно, возмущаясь авторскими оценками ряда музыкальных явлений, в частности оценкой музыки Чайковского, указывая на «заблуждения» Ганслика в силу слепого подчинения собственной теории и «малой способности разобраться в своих музыкальных впечатле-

ниях», Кашкин в то же время видит большую ценность в основном устремлении Ганслика — «дать музыке независимое положение в среде искусств, совершенно освободив ее от подчиненности формам поэзии или слова...», то есть, как мы сказали бы сейчас, выявить ее специфику. Именно в этом Кашкин усматривает историческую заслугу Ганслика. В другом разделе той же работы он еще более конкретизирует свою мысль: «Итак, 45 лет назад молодой доктор прав, между прочим, усердно занимавшийся музыкой, смело высказал ту мысль, что музыку прежде всего следует рассматривать как музыку, то есть искусство, основанное на последовательных и одновременных сочетаниях звуков определенной высоты, ритмически регулированных, и что в этом искусстве прекрасное существует самобытию, независимо от каких-либо посторонних идей и предметов». Выделим в этой связи и некоторые более частные моменты подхода Ганслика к проблеме сущности музыки как искусства, вызывающие как положительное отношение Кашкина, так и критическое.

1) «Вместо сбивчивых определений музыки как языка чувств или [ее] уподобления поэтическому языку, Ганслик установил самостоятельное понятие об архитектонически музыкально-прекрасном», — пишет Кашкин.

2) «По Ганслику — содержание музыки составляют *движущиеся звуковые формы*, и это определение в одинаковой степени приложимо к музыке инструментальной чистой, к музыке программной и, наконец, к музыке на данный текст. Никакая программа и никакой текст не могут лишить музыку самостоятельного значения и самостоятельных форм красоты».

3) Неравнозначно оценивая Ганслика как «философа» и «музыканта» (правильнее было бы в данном контексте сказать: как теоретика и критика), Кашкин ценил в первой сфере стремление Ганслика установить некие «общие положения» о музыкальном искусстве, которые получают затем «очень часто совсем иное развитие, нежели у самого их автора». Ко второй сфере Кашкин относится целиком негативно и видит ущербность Ганслика в том, что «он как будто не хочет признать, что искусство не создается эстетическими теориями, а что, напротив, последние вытекают из практики искусства». По его определению, Ганслик, обладая «ясностью ума и принципиальностью в качестве философа-эстетика», в

то же время «очень близорук в понимании музыки» и понимает ее антиисторично.

4) Заслуживает внимания акцент Кашкина на вопросе о предлагаемой Гансликом трактовке прекрасного в музыке как «красоты... специфически музыкальной». Под этим, — пишет Кашкин, — мы разумеем красоту, независимую от извне при[в]несенного содержания и не нуждающуюся в нем, заключающуюся исключительно в звуках и их художественном созерцании. При всей кажущейся простоте и естественности такого основного положения оно было очень ново и смело, ибо противоречило почти всем установившимся в музыкальной эстетике воззрениям».

5) Как «преддверие» асафьевской постановки вопроса о соотношении содержания и формы в музыке воспринимается сейчас и следующая мысль Кашкина: «Красота художественного произведения познается по его форме и по соответствуию этой формы с вложенным в нее содержанием». И далее: «Содержание же, не взирая ни на какую программу, должно прежде всего представлять интерес *музыкальный*, то есть *тематический, гармонический, контрапунктический и т. д.* Программа не может служить оправданием отсутствия специально музыкального интереса и содержания, без которого музыкальное произведение не имеет разумного повода к существованию» (курсив мой. — *E. O.*).

6) При оценке труда Ганслика и его перевода Кашкин касается, хотя и бегло, проблемы музыкального стиля, притом (прокладывая путь Асафьеву — см. ниже, ч. II, гл. 6) не только стиля в музыкальном творчестве, но и стиля исполнения. Он пишет: «Оценивая сочинение и его исполнение, нужно уметь *понять стиль того и другого*, а также степень согласования стиля в том и другом» (курсив мой. — *E. O.*).

7) К Асафьеву ведет и возражение Кашкина по поводу выдвигаемой Гансликом (вслед за Ф. В. И. Шеллингом) аналогии музыки и архитектуры. «В этой аналогии не вижу нужды и не понимаю, почему музыка станет понятнее при таком приеме, — пишет Кашкин. — Гораздо важнее то, что переводчик (Г. А. Ларош. — *E. O.*) говорит о пользовании историческими параллелями. Эта (имеется в виду с. XXI вступления Лароша в первом издании его перевода работы «О музыкально-прекрасном». — *E. O.*) и следующие страницы составля-

ют весьма важное дополнение книжки Ганслика. В этом дополнении гораздо яснее и точнее устанавливается тонус понятия о так называемой „программной“ музыке...»

Кашкин справедливо считает, что мысли Лароша «не всегда вполне совпадают» с высказанным у Ганслика, и «решительно» становится на сторону переводчика, «более логично и музыкально понимающего задачу эстетика». Примечательна и следующая характеристика, данная Кашкиным Ларошу: «Среди выдающихся музыкальных критиков Европы Г. А. Ларош едва ли не самый убежденный и последовательный приверженец основных принципов понимания музыки, установленных Гансликом, но в применении их он с ним расходится очень далеко. Г. Ларош прежде всего музыкант, и потому в своих суждениях он исходит прямо из музыки».

Небезынтересно и то, как Кашкин понимает соотношение теории и практики искусства, которое он уподобляет соотношению грамматики живого языка. «Теория сжато резюмирует опыт прошлого и действует на будущее лишь предохраняя от ошибок и указаний, уже испытанных в прошлом, но ни в коем случае путей будущего не предполагает, а если берет на себя такую задачу, то рискует впасть в ошибку, почти неизбежную в подобных случаях». Ошибкой Ганслика Кашкин считает, что он «хотел ограничить рамками прошлого будущее».

Вопросы специфики музыкального искусства привлекали внимание и талантливого критика начала XX века В. Г. Карагыгина, чья деятельность, как и деятельность Кашкина, связана не только с дооктябрьским, но и с советским периодом жизни России. Известная противоречивость философско-эстетической позиции Карагыгина¹³, естественно, сказалась и на его подходе к интересующей нас проблематике. Не все здесь достаточно четко и последовательно логично. Но все же ряд мыслей и наблюдений Карагыгина, безусловно, имеет немалую ценность как самостоятельный вклад в формирование теории интонирования. При этом следует помнить, что частично работы Карагыгина предшествовали работам Асафьева, частично создавались уже параллельно с последними.

¹³ См.: Келдыш, 1977; Кремлев, 1965.

Если попытаться очертить круг основных тем, определяющих движение мысли Карагыгина, то можно кратко обобщить эту проблематику следующим образом: 1) размышления о музыкальной форме, переплетающиеся у него с суждениями о программности; 2) выявление сущности музыкального искусства на основе утверждения его «облигатно-трехфазной» (по определению автора) жизни, то есть неизбежного участия посредника (в лице исполнителя), обеспечивающего восприятие музыки слушателем; 3) свой, достаточно оригинальный, подход к определению понятия «синтез искусств»; 4) дальнейшее, после Серова и Лароша, развитие исторического метода в подходе к анализу и оценке музыкальных явлений прошлого и современности.

Названные темы преимущественно лишь затрагиваются Карагыгиным, не получая широкого развития, но характерно, что они проходят через его работы различных лет и отражают в своей постановке немало типично-го для развития всей русской мысли о музыке на рубеже XIX—XX столетий и в первой четверти XX века. Остановимся на каждом из этих вопросов отдельно.

Проблема формы ставится Карагыгиным в неразрывной связи с вопросом о программности, а следовательно, и в связи с соображениями по поводу специфических закономерностей музыки. Она фигурирует в его статьях начиная с 1910 года. Так, уже в статье «По концертам» (1910) Карагыгин обосновывает свое положение о существовании двух типов форм в музыке: форм, «органично» осуществляемых средствами самой музыки, и форм, определяемых, по выражению Карагыгина, «случайностями», что, с его точки зрения, свойственно именно программной музыке. Приведем эту мысль в изложении самого автора: «Если форма произведения изобилует „случайностями“, если характерные темы, гармонии, приемы разработки появляются скорее в порядке простой последовательности, чем внутренней связности, — такие формы обыкновенно снабжаются программой. Наоборот, чем ограниченнее число тем, чем „органичнее“ проведено их развитие, тем легче приемлются такие формы как чисто музыкальные, не требующие идейно-литературных комментариев. Где же, однако, границы „органичности“ и „случайности“?» (Карагыгин, 1965, с. 51). Приводя далее примеры уклонения в «случайности» даже у Бетховена и, наоборот, образцы орга-

ничности в «случайностях» у Скрябина, Карагыгин — смело для того времени — ставит вопрос: «Разве форма как принцип исчерпывается тем значением, которое дали ей классики? Разве современное ухо не приучилось ощущать форму везде, где только является малейший намек на единство в разнообразии?» (там же; курсив мой. — E. O.). А в статье 1915 года «Музыка чистая, программная, прикладная» читаем: «Бесформенность не может быть оправдана никакой программой...» (там же, с. 160).

В 1917 году, в статье «Элемент формы у Скрябина» Карагыгин дает следующий комплекс размышлений: «Музыкальная форма в самом общем смысле есть симметрия в распределении и сочетании музыкально-архитектурных единиц в целях объединения их в стройно организованную единицу высшего порядка. Под формой в тесном значении разумеют обыкновенно те „средние“ случаи ее осуществления, когда те и другие единицы построения, исходные и конечные, достаточно удалены как от последних „атомов“ музыки — отдельных звуков, так и от предельных, едва покрываемых самым широким понятием формы, конструктивно-синтетических возможностей, как-то: взаимоотношений между целыми частями симфонии, между актами оперы, наконец, между отдельными созданиями одного и того же автора. Форма в тесном значении объемлет собою составление периода из предложений, коленной песни из периодов, сонатного и рондообразного Allegro или Adagio из песен и периодов. Форма в широком смысле может определяться совокупностью очень большого числа условий. В закономерности гармонической фактуры, в характерных очертаниях мелодического материала, в том или ином голосоведении, с одной стороны, в опытах рассмотрения общих норм и пропорций, присущих всему творчеству данного композитора, с другой, — несомненно, заключаются весьма существенные моменты чисто формального свойства. Таким образом, форма в наиболее общей ее формулировке определяется не чем иным, как планомерностью и порядком в последовательном соподчинении низших элементов музыкального строения высшим на протяжении всей скалы их мыслимой простоты и сложности» (там же, с. 198—199).

Конечно, затрагиваемые Карагыгиным вопросы программности, органичности и неорганичности развития,

роли конструктивного начала в форме («архитектурного», как тогда говорили) сами по себе не новы. Они ставились и Серовым, и Чайковским, и другими музыкантами, и именно с позиций выяснения специфических особенностей музыки как формы художественного мышления. Но стремление Карагыгина включить свои мысли в ракурс понятий «симметрия», «„атом“ музыки», рассмотрение закономерностей мышления в соподчинении «высших» и «низших» его элементов, неудовлетворенность ограничением основ музыкальной логики лишь формами, установленными классическим искусством,— все это уже явно характеризует Карагыгина как представителя XX века. О том же свидетельствует и следующая (брошенная им в статье 1913 года «Седьмой концерт Кусевицкого») фраза: «...совершенно очевидно, что мы живем в эпоху жестокого кризиса старых теорий» (там же, с. 65). Характерно в этом отношении и начало статьи «Седьмой концерт Зилоти» (1913): «Наука только сегодня вплотную подошла к великой проблеме об „относительности времени“, грозящей полной революцией наших знаний о мире» (там же, с. 61), из чего явствует, что и происходящие в это время процессы в физическом изучении мира были ему известны.

В наиболее сконцентрированном виде суждения Карагыгина о специфике музыкального искусства представлены в его, к сожалению, незавершенной работе «Учение об основных элементах музыки», для которой он успел написать лишь две главы «Введения» и самое начало главы третьей.

Отталкиваясь от известного положения французского музыковеда Ж. Комбарье, утверждавшего, что «музыка есть искусство думать звуками», Карагыгин дает этому определению такую трактовку: «Было бы совершенно ошибочным полагать, что здесь имеется в виду прямой перевод наших мыслей, желаний, настроений с языка словесных их выражений на язык звуковых сочетаний. Связи между сферой обычных психических состояний и движений, стимулирующих наше поведение в области индивидуально-этических, социальных, политических отношений, и музыкой, правда, существуют, но сущность этих связей куда тоньше и деликатнее простых филологических параллелей...» (Карагыгин, 1927, с. 89). Связи эти, по словам Карагыгина, «...не прямые, а через посредство особого рода музыкально-психологических

образований, представляющих собою *ближайшее содержание* музыки <...> Между мышлением и звуками существует теснейшая спайка, взаимопрорастание, обоядовнедрение» (там же).

В ходе своих размышлений о музыке Каратыгин использует такие понятия, как «звукомышль», «звукочувство», связывая их с психологией восприятия музыки, и предлагает заменить двучленное построение «думать звуками» (Комбарьё) одночленным — «звукопереживание». По его мнению, это ясно подчеркнет «специфически музыкальную природу звуковых идей, эмоций, образов и пр.» (там же, с. 90). Примечательно и такое суждение Каратыгина о связи композиторского творчества, исполнительской деятельности и слушания (восприятия) музыки: «Звукотворчество, равно как и проникновенное, творчески-действенное исполнение и органическое полно-жизненное восприятие, озаренное сотворчеством слушателя в отношении композитора, настолько специальны и специфичны, что на первый взгляд поиски глубинных корней их в обычной человеческой психологии могут заранее показаться безнадежными. Но ведь „живая сила“ творчества, в смысле прямо-таки известной психокинетической энергии, потребной на создание оперы или симфонии (и на их художественное воспроизведение, и на их активное восприятие), не может явиться из ничего» (там же).

Ссылаясь на частое привлечение аналогий с явлениями из области биомеханики, психофизики, психофизиологии, Каратыгин предлагает включить в круг подобных аналогий и сферу «психохимии», подчеркивая при этом, что «характерная черта химических явлений — чувственное несходство исходных и конечных веществ, участвующих в реакции» (там же, с. 91). Каратыгин делится и своими представлениями о том, как протекает процесс музыкального творчества. Приведем эти строки: «Итак, гипотетически и схематически процесс музыкального творчества представляется в следующем виде: композитор обладает большим запасом всевозможных. сенсуальных, эмоциональных, интеллектуальных, сознательных и подсознательных, индивидуальных и социальных, старых и свежеиспытанных переживаний, по масштабу своему, по напряженности, яркости и глубине, может быть, превосходящих обычные „среднечеловеческие“ идеи и чувства, может быть, как раз отвечающих тако-

му психологическому „медиуму“, может быть, даже уступающих, но во всяком случае обычного типа. Эти переживания путем психохимической метаморфозы преобразуются в вышеназванные звукопереживания, кристаллизующиеся в форме вальса, ноктюрна, гимна, симфонии. И вот перед нами специфически звуковые образы, в этих формах растущие, развивающиеся, взаимно переплетающиеся, друг в друга переливающиеся и перерождающиеся, живущие своей особою звуко-жизнью» (там же, с. 91—92). Способность претворять «свои чувства и мысли в звуко-чувствия и звуко-мысли» является, по Карагыгину, основным качеством, отличающим композитора, основной его способностью, но «для полноты осуществления» этого качества «нужен еще ряд условий внешних, относящихся до среды, в которых оно протекает» (там же, с. 92). Карагыгин подчеркивает также, что «для выполнения сложных социально-художественно-культурных задач и музыкальное искусство должно подвергнуться вмешательству человеческого разума», что в ходе развития музыкального искусства вырабатываются «разного рода законы» (там же).

Он выдвигает также два понятия, существенных для процесса музыкального мышления: мышление «пре-музыкальное» (или, в общем плане, «пре-эстетическое»), характерное для композитора, и «пост-музыкальное» (или «пост-эстетическое») — для слушателя (см. там же, с. 93—94). О слушателе же Карагыгин пишет: «Не надо забывать, что слушатель в отношении автора — не простой резонатор, не пассивный аналитический прибор, но в известной мере сотворец, что у него продукты разложения авторского синтеза осложняются примесями собственных переживаний. Последние зависят как отличных особенностей натуры слушателя, так и от времени, среды, социально-политических условий, в которых он живет» (там же, с. 96—97). Подчеркивает Карагыгин «и самостоятельность жизни произведения» после его создания, его все новое и новое восприятие последующими поколениями. Он говорит о часто встречающейся неравноценности духовного содержания и технического совершенства сочиненной музыки и задается вопросом, почему в одних случаях музыкальное сочинение вызывает в душе слушателя «благодатный катарсис», а в других — оставляет ее равнодушной. Материалом же музыки Карагыгин считает «звук и время» (см. там же, с. 99,

101). Большой интерес представляют также высказанные в его статье 1919 года («О слушании музыки») соображения о трех фазах в жизни музыки (сочинение, исполнение, слушание), которые явно предваряли асафьевскую разработку этих вопросов (см.: Орлова, 1981).

Не ставя себе целью дать в рамках настоящей работы всестороннее представление о взглядах Карагыгина на специфику музыки, подчеркнем лишь, что созданное им «Введение» затрагивает целый ряд вопросов, которые в то время, видимо, «висели в воздухе», требуя своего решения (или хотя бы постановки). Многие из них легли в основу начатой в 1925 году книги Асафьева о музыкальной форме, подготовленной к этому времени более ранними его работами (см. ниже, часть II).

Ю. В. Келдыш — в статье «Музыкальная полемика» — пишет, что «Карагыгин опирался не столько на исторические данные, на совокупность связей музыки с различными сторонами общественной и культурной жизни, сколько на доводы математического и естественнонаучного характера» (Келдыш, 1977, с. 291). Действительно, в некоторых статьях Карагыгина преобладает несколько механистический подход к рассмотрению музыкальных явлений. В частности, это сказалось в подходе Карагыгина к проблеме синтеза искусств. Так, например, в статье «Музыка чистая, программная, прикладная» он вводит такое понятие, как «формула механического сочетания разнородных искусств», диктуемая, по его представлению, практикой искусства. Названную статью он начинает следующим текстом: «Действие равно противодействию — основной закон механики; и не только механики в собственном смысле слова, исследующей условия движения, падения, вращения, сопротивления математических масс и тел, но и механики душевных движений, в частности той тонкой, деликатной игры психологических тяготений, которые регулируют смены и перемены наших художественных взглядов» (Карагыгин, 1965, с. 155). Однако в этом «механистическом» повороте мысли есть и рациональное зерно, ведущее к нашему современному пониманию механизмов психической деятельности человека и необходимости их анализа.

По мнению Карагыгина, «синтетические искания свойственны лишь крупным, блестательным художественно-творческим натурам». Опыты же в этой области «не могут быть слитны», а «бывают только аналогичны»

(там же, с. 157). «Поэзия, музыка, живопись, поставленные в условия взаимного равноправия и взаимной координации, не растворяются друг в друге, не соединяются друг с другом, а стоят величинами параллельными. <...> Исторический путь искусств — путь разъединения их, обособления их», — утверждает Карагыгин (там же). «Искусства способны отвечать друг другу, но давно разучились они говорить совместно» (там же). Таков в основном ход мыслей Карагыгина по проблеме синтеза искусств — проблеме, вновь остро вставшей в ХХ веке.

Приведем еще одно соображение Карагыгина, связанное с его тезисом об «облигатно-трехфазной» природе музыки и относящееся к его пониманию значения музыкального слуха. По его словам, «человек даже с отличным „внутренним слухом“ не получит вполне живого впечатления от одного чтения партитуры за своим письменным столом». Особенno подчеркивает Карагыгин необходимость посредничества в оперном искусстве, где, по его словам, «первичное творчество композитора обязательно опирается на вторичное творчество исполнителей» (там же, с. 284). Таким образом, и это высказывание снова вызывает ассоциацию с известной асафьевской триадой: композитор — исполнитель — слушатель в их нерасторжимом единстве. Но если в работах Асафьева много внимания уделяется близости музыки и поэзии, их родству через интонирование (хотя и различных типов), то Карагыгин резко противопоставляет их друг другу, утверждая, что «музыка и поэзия — вещи, во многом чрезвычайно различные по природе своей. Первая неизменно тяготеет к архитектурности, к симметрии и повторности в элементах своего звукового содержания. Вторая излагает чувства и события в их развитии, смене и последовательности» (там же, с. 242).

Интересный вклад внес Карагыгин и в развитие исторического метода изучения музыкальных явлений прошлого и современности, обратив внимание на значение стилевых направлений и творческих школ. Например, этот вопрос освещается им в статьях «Новейшие течения в западноевропейской музыке» (1913) и «Новейшие течения в русской музыке» (1915). В первой из них Карагыгин излагает свое понимание нового в искусстве, во многом предваряя трактовку этого понятия в асафьевских работах 20-х годов. Карагыгин пишет: «Мало ли в Германии композиторов пребывавших доныне в рамках

мендельсоновского и шумановского звукосозерцания? Мало ли во Франции верных учеников Массне? Неужели всех этих эпигонов можно причислить к представителям новой музыки только на хронологическом основании, только потому, что они живут в наши дни? Конечно, нельзя» (там же, с. 107).

«Новые музыкальные течения, — определяет Карагин, — это те, которые обладают существенно новыми, и притом связанными с общим духом современной культуры, психологическими чертами. Новая музыка — это та, которая по отношению к старой музыке является существенно новый характер звукосозерцания. На первом плане здесь условия новой художественной психологии и нового звукосозерцания» (там же). Термины «звукосозерцание», «система звукосозерцания» очень часто встречаются в работах Карагина, каждый раз привлекаемые им из желания подчеркнуть, что технология музыкального искусства есть следствие изменившегося сознания, психики человека, общества. В статье 1921 года «О петропавловских музыкальных театрах» он затрагивает вопрос о непреходящей ценности классических произведений музыкального искусства, о нетленности их внутренней сущности (при всей исторической обусловленности их возникновения). «Пусть воспринимаем его (произведение. — Е. О.), — пишет Карагин, — мы сейчас иначе, в совсем другом художественно-психологическом плане, нежели воспринимали его люди, жившие один-два века тому назад; тем удивительнее для нас его жизненность, без того чтобы претерпеть существенный ущерб в общей своей силе» (там же, с. 248). Как известно, этот вопрос в наше время снова становится предметом широкого обсуждения (см., например: Куницын, 1980, где проблема идеала Человека, понятие «человечность» рассматривается в аспекте исторического формирования и развития содержания гуманизма и исторически обусловленного соотношения классового и общечеловеческого). Неувядаемую жизненность выдающихся произведений искусства Карагин обозначает эпитетом «времяупорное» (Карагин, 1965, с. 248).

В начале XX века в русском музыказнании выступил Б. Л. Яворский, выдающийся современник Асафьева. Но путь Яворского-ученого начался несколько раньше

Асафьева. В 1908 году уже вышло из печати его исследование «Строение музыкальной речи», а в 1913-м — учебник «Упражнения в голосоведении». В 1914 году в журнале «Музыка» появилась его статья «Текст и музыка» (это был год начала систематических выступлений в печати Асафьева под псевдонимом Игорь Глебов).

Яворский сразу же стал разрабатывать теорию «ладового ритма», которую он впоследствии называл учеником о музыкальном мышлении. Однако сохранившиеся рукописи свидетельствуют о том, что в те же ранние годы Яворский проявил интерес и к другим, самым различным вопросам музыкальной науки. Так, в 1911 году им были написаны статьи «О музыке и музыкантах, о воздействии музыкальных произведений на людей», «Об отражении исторической эпохи в сознании и творчестве музыкантов», в 1912-м — «О формах связи с эпохами». Таким образом, известный создатель теории ладового ритма с первых же шагов работал и в социологическом, и в историко-эстетическом направлении. К сожалению, эти труды Яворского до сих пор остаются неизданными, как и многие из его последующих, которые в еще большей мере подтверждают многообразие его исследовательских устремлений (см.: СМК, 1980, где опубликованы отдельные фрагменты из этих работ). Это обстоятельство очень осложняет освещение интересующего нас в данном исследовании вопроса о соотношении научных изысканий Яворского и Асафьева, об общности и принципиальных различиях в их взглядах на природу музыкального искусства и его функцию в жизни общества. А разобраться в этом необходимо, особенно имея в виду, что за последние годы в некоторых работах стала обнаруживаться ложная тенденция рассматривать учение Асафьева об интонации как якобы *непосредственно* вытекающее из традиций, заложенных Яворским, и продолжающее их (см.: Фарбштейн, 1978, с. 47; Фарбштейн, 1975; СМК, 1980, с. 179—180; Сохор, 1975).

В самом начале деятельности Асафьева на поприще музыказнания встреча с Яворским имела для него очень большое значение. Однако вскоре пути этих двух ученых (при сохранении уважения к взглядам друг друга) разошлись, соприкасаясь лишь иногда в самом обращении к родственному, рождаемому современной жизнью кругу проблем, и не только теоретических, но и социологических и историко-эстетических. Известные нам ныне

материалы позволяют следующим образом охарактеризовать историю взаимоотношений Яворского и Асафьева.

Встреча Асафьева с Яворским произошла 3 мая 1915 года. Столкнувшись с косностью мысли и неподвижностью традиций в стенах Петербургской консерватории, Асафьев с радостью увидел в Яворском человека совершенно иного типа мышления и был восхищен творческой смелостью его взглядов. В письме к В. В. Держановскому, написанному сразу же после первой встречи с Яворским, Асафьев пишет: «Сегодня познакомился с Яворским: это буквально неисчерпаемо интересный человек. Его слушать — одна радость. Притом удивительно, на каком прочном основании покоится его мысль, как она ясно утверждена, не разливается, и сколько безусловно нового, глубокого в его подходах к жизненным музыкальным явлениям. И, увы, каким беспомощным я себя почувствовал, сколько мне надо добывать еще умственной дисциплины и осознания. <...> В его методе я обрел то, что так долго искал, — прочный научный фундамент теории музыки, ибо до сих пор я совершенно не удовлетворялся тем, что мне подносили в консерватории и учебниках, а сам не в силах был создать единую основу. Ну, а труд Яворского? Здесь в магазинах я его не мог получить...» (цит. по: Яворский, 1972, с. 296—297). О желании познакомиться с вышедшей книгой Яворского Асафьев писал Держановскому еще 7 апреля 1915 года: «Говорят, вышла книжка Яворского. Здесь я не мог ее достать. Нельзя ли получить ее от Юргенсона, не для отзыва (боже упаси!), а хотя бы наложенным платежом. Облагодетельствуйте! Я сейчаснююю записки Яворского. Увлекательно!» (там же, с. 296). Видимо, речь идет о книгах Яворского «Упражнения в голосоведении» и «Строение музыкальной речи (материалы и заметки)».

Так было в 1915 году. Но вскоре творческая связь с Яворским, поначалу столь желанная для Асафьева, по сути почти совсем прекратилась. Асафьев надеялся привлечь Яворского к работе в организуемых им сборниках «Мелос». «Ваше активное участие мне необходимо... Ваш отказ будет для меня тяжел несказанно: кем же в моем журнале может быть лучше представлена русская музыкальная мысль, если не Вами?» — читаем в письме Асафьева к Яворскому от 19 февраля 1917 года

(там же, с. 299). Но Яворский решительно отказался, мотивируя свой отказ следующим образом: «Что же касается меня, то я всегда делаю *мое* дело. Вы же этого моего дела *не знаете* (курсив мой.—E. O.); нам рано еще говорить. Всякое дело требует определенной тактики; можете ли Вы согласиться с тактикой, которую Вы не осознали как непреложное? Очевидно, нет, а потому я как органическое не могу войти ни в какое *чужое* учреждение. Каково будет Ваше дело, Ваше учреждение — я не знаю. Мое отношение к Вам известно, тому доказательство — факт нашего знакомства...» (там же, с. 302—303). В том же письме Яворский настойчиво предлагает Асафьеву отказаться от псевдонима Игорь Глебов. Приведем это высказывание, поскольку оно одновременно раскрывает для нас и отношение в целом Яворского к журналу «Музикальный современник»: «Да, Игорь Глебов должен быть похоронен в „Музикальном [современнике]“, который весь был „псевдо-ним, псевдо-музыкальный, псевдо-современник“, в новом журнале должен быть Борис Асафьев» (там же, с. 303).

По сути, это письмо Яворского можно рассматривать как первый шаг к тому, чтобы резко отвергнуть какую бы то ни было возможность сотрудничества с Асафьевым, а появившиеся в 1917 и 1918 годах книжки «Мелос» с такими статьями Асафьева, как «Соблазны и преодоления» (A17) и «Пути в будущее» (A18), уже явно определили глубокую самостоятельность и несходесть последнего с Яворским в избранном подходе к решению целого ряда вопросов эстетики и теории музыкального искусства, хотя в отдельных ранних работах некоторое воздействие Яворского на Асафьева временами ощущается, например в его работе о Скрябине «Тайство плениния мечты» (A21). Уже в ранних работах Яворского и Асафьева ясно наметился и основной водораздел между ними: Яворский шел к определению специфики музыки через *ладово-конструктивные поиски* (см.: Яворский, 1914; 1929; Протопопов С., 1930), Асафьев — через понятие «мелос».

В годы, когда Асафьев выступал со статьями в сборниках «Мелос» (то есть в 1917 — начале 1918 года), и в 1919 году, когда он создал первый вариант своего «Путеводителя по концертам» (A19), являющийся для нас важным документом, характеризующим становление музыкальной терминологии Асафьева, Яворский, судя по

тематике его неопубликованных работ и заметок, также работал над установлением ряда понятий, связанных со спецификой музыки как мышления. Об этом красноречиво свидетельствуют, например, такие его работы, как «Причина творчества» (1917), «Динамика», «Основы физические, физиологические, материалистические» (1918), «Мысль, музыкальное мышление» (1919). В 1920 году, когда Асафьевым была создана одна из основополагающих (для раннего этапа его деятельности) работ (A20), Яворский пишет статьи «Символы в музыке», «Наука и искусство», «Восприятие», «Из чего состоит история музыки», к сожалению оставшиеся неопубликованными, как и ряд других его работ 20-х годов, в том числе «Введение в науку о музыке» (1924), «Термины», «Звуковой и музыкальный спецификум как выражение», «Музыкальная стихия, тяготение, энергия» (1925), «Музыкальное искусство как запечатление схемы общественных процессов» (1926). Однако следует учитывать, что годы 1925—1926 — это годы, когда многие из работ Асафьева, касающихся аналогичных тем и, главное, ярко раскрывающих как его понимание симфонизма, так и интонационную концепцию в целом, были уже напечатаны. Назовем главные: «Симфонические этюды», «Инструментальное творчество Чайковского» (1922), статьи «Ценность музыки» и «Процесс оформления звучащего вещества» (1923), «Теория музыкально-исторического процесса как основа музыкально-исторического знания» (1924), «Современное русское музыказнание и его исторические задачи» (1925). Яворский, несомненно, знал эти труды, но его отзывами о них мы, к сожалению, не располагаем. Вопрос же, в какой мере изданные работы Асафьева могли оказать «встречное» влияние на формирование его суждений о природе музыки, остается пока открытым (впредь до специального изучения всего рукописного наследия Яворского в сопоставлении его содержания с развивающейся в те годы асафьевской теорией интонирования). Как бы то ни было, не подлежит сомнению, что в трудах обоих нашли отражение общие для эпохи первых десятилетий XX века веяния, подсказанные самой жизнью, но ярко индивидуально преломленные в научном творчестве каждого из них. И Яворский, и Асафьев, конечно, оба глубоко чувствовали XX век, со всеми его треволнениями и сложностями. Характерно, что Яворский в одном из писем по поводу пла-

нируемых Асафьевым сборников «Мелос» писал: «Созидайте XX столетие и отметите все от XIX» (Яворский, 1972, с. 302). О том, насколько остро чувствовал XX век Асафьев, ярко свидетельствует его «Книга о Стравинском» (A77).

На протяжении 20-х годов имели место и личные встречи Асафьева и Яворского — во время приездов последнего в Ленинград. Сохранилось, например, письмо Асафьева к Яворскому от 20 ноября 1929 года, в котором Асафьев пишет о невозможности по болезни быть на встрече Яворского с учащимися и педагогами Ленинградской консерватории (см.: Яворский, 1972, с. 382).

Различие исследовательских путей Асафьева и Яворского с особой силой выявилось, когда в 1930 году — почти одновременно — были опубликованы книга Асафьева «Музыкальная форма как процесс» (A30) и книга любимого ученика Яворского (под редакцией учителя) «Элементы строения музыкальной речи» (Протопопов С., 1930), которую можно рассматривать как кульминацию в изложении концепции Яворского о ладовом ритме; одна из глав (Х) в книге С. В. Протопопова специально посвящена трактовке с позиций этой теории понятия «интонация»¹⁴. Как кульминацию процесса познания интонационной специфики музыки в 20-х годах следует рассматривать и подготовленную рядом предшествовавших ей статей книгу Асафьева, новаторски поставившую вопрос о форме в музыке.

Ни Асафьев, ни Яворский не выступали в печати по поводу появившихся в 1930 году книг. Не располагаем мы до настоящего времени ни какими-либо эпистолярными их «взаимооценками», ни отзывом (во всяком случае, письменным) Асафьева о появившейся еще в 1926 году фундаментальной печатной работе, написанной Яворским совместно с С. Н. Беляевой-Экземплярской (Яворский, Беляева, 1926). В то же время сам перечень тем, к которым обращался Яворский в конце

¹⁴ В 1930 году концепция Яворского о ладовом ритме была предметом специальной дискуссии (см.: Яворский, 1972, с. 665—666). В 1939 году с критическим анализом концепции Яворского выступил И. Я. Рыжкин (см.: Мазель, Рыжкин, 1939, где в одном из разделов специально рассматривается проблема интонации в концепции Яворского). Из новейших работ в области теоретического музыкоznания глубокие суждения о теории Яворского содержит книга «Проблемы классической гармонии» (Мазель, 1972, гл. VI).

20-х и в 30-х годах, говорит о несомненной общности с Асафьевым в самой направленности мысли, в заинтересованности социологической и эстетической проблематикой. Так, за 1926—1927 годы, например, Яворским созданы статьи «Искусство и революция», «Музыкальное искусство как запечатление схемы общественных процессов», «Эволюция музыкального мышления от Жоскена до Скрябина» и др. Особо следует подчеркнуть, что среди неизданных работ, написанных Яворским в 1927 году, — статья «Время и пространство», то есть работа на тему, уже неоднократно затрагивавшуюся в напечатанных к тому времени трудах Асафьева. Из работ социологической направленности у Асафьева в 1927 году уже появились в печати статьи «Очаги слушания музыки», «Бытовая музыка после Октября» и предисловие к книге «Музыка средневекового города» (Мозер, 1927); показателен заголовок этого предисловия — «О ближайших задачах социологии музыки» (А27в).

Однако тогда же накапливались и разногласия Яворского и Асафьева в подходе к конкретным теоретическим анализам музыкальных сочинений и в самих принципах этих анализов. Например, среди писем Яворского к С. В. Протопопову имеется письмо, позволяющее судить о неприятии Яворским асафьевского анализа гармонического языка «Пиковой дамы» Чайковского. Письмо это (от 11 января 1935 года) содержит упоминание о только что появившейся в газете «Советское искусство» статье Асафьева «Лирика „Пиковой дамы“» (переиздана в кн.: ПД, 1935). К сожалению, письмо Яворского в уже неоднократно упоминавшемся издании (Яворский, 1972) опубликовано с купюрой и требует специального изучения по автографу. Но уже и по напечатанным строкам можно судить о том, что с позиций своей теории ладового ритма Яворский отрицательно отнесся к суждениям Асафьева, утверждавшего, что гармоническое мышление Чайковского в этой опере ориентируется на классические (бетховенские) традиции.

Объектом специального изучения в аспекте эволюции творческих устремлений Яворского еще предстоит стать его письмам 30-х и начала 40-х годов, особенно к С. В. Протопопову и С. Н. Рязову. Многие соображения Яворского, высказанные в этих письмах, в какой-то мере уже свидетельствуют о сближении позиций Яворского со взглядами Асафьева, особенно в трактовке роли

и функции *развития* в музыке, в акцентировании исторического подхода к изучению смены стилевых эпох, в постановке вопроса о «движении и сопротивлении», в обращении к понятию «протяженность в пространстве и времени одновременно», в большом интересе к вопросу о том, что же появилось раньше — «слово или интонация (как выразительность, а не как просто озвучивание)», — и, наконец, в понимании музыкальной формы в ее единстве с содержанием¹⁵. Некоторые же высказывания являются почти цитатами из работ Асафьева «Музыкальная форма как процесс» (А30) и «Книги о Стравинском» (А29). Например (из письма к С. Н. Рязову): «Форма не есть клетка. И эти клетки нельзя заполнить содержанием» (Яворский, 1972, с. 572). Или: «...форма у каждого художественного произведения *своя*, неповторимая, так как форма есть содержание» (там же, с. 570—571).

В 1942 году Яворский скончался. Для Асафьева в это время начался плодотворнейший блокадный год творчества. Одна за другой создавались работы, в том числе монография о Глинке (в кн.: А., т. 1), уникальный анализ «Евгения Онегина» (А44), вторая книга о музыкальной форме (А47). И именно в последней содержится одна из оценок, данных в эти годы Асафьевым научным достижением Яворского, — правда, очень лаконичная: «Из теоретиков глубокий анализ „тритонности“ и раскрытия значения этой интонационной сферы в современной музыке дал русский музыкант-мыслитель Б. Л. Яворский», — пишет он в заключительной части этого исследования (А71, с. 243).

В 1944 году Асафьев выступил на пленуме Научно-исследовательского кабинета Московской консерватории, посвященном годовщине со дня смерти Яворского. Вспоминая в этом выступлении о своей первой (оставившей неизгладимый след в сознании) встрече с Яворским, о встречах с ним во время приездов Яворского в Ленинград, Асафьев дает яркий портрет Яворского как обаятельного музыканта, человека, тонкого психолога, характеризуя своеобразие его мышления и отличавший его удивительный дар проникновения в образ мыслей

¹⁵ См. письма к С. В. Протопопову от 2.XI.1934 г., 19.II.1935 г., 20.III.1935 г., 9.IV.1935 г., 15.IV.1935 г. и письмо к С. Н. Рязову от 30.IV.1937 г. (в кн.: Яворский, 1972).

своего собеседника. Асафьев называет Яворского человеком, «вытаскивающим из Вас мысли», закидывающим собеседника «снопом остроумнейших афоризмов, иногда явно парадоксальных». «Спорить с ним,— говорит Асафьев,— было не просто удовольствие или забава диалектического порядка,— столько было впечатлений и роста своего я. В этом смысле я ему колоссально благодарен, хотя *не могу считаться его учеником*» (цит. по: Яворский, 1972, с. 61; курсив мой.— *E. O.*).

Судя по этому выступлению Асафьева, он особенно высоко ценил написанное Яворским о Скрябине: «Тут Болеслав Леопольдович был впереди всех, писавших тогда об этом величайшем явлении русской музыки, потому что более тонких определений, я сказал бы, более ласковых и в то же время более проницательных, которые просто раскрывали путь Скрябина последовательно, шаг за шагом, нельзя себе представить» (там же, с. 62). Заканчивая же свое выступление, Асафьев сказал: «Повторяю, мне очень трудно восстановливать его образ, потому что до сих пор я не могу изжить в себе чисто человеческой близости этого удивительного ума и — для меня — чрезвычайно большого сердца» (там же).

Имя Скрябина надо выделить и как имя композитора начала XX века, высказывания которого об искусстве, видимо, также сыграли известную роль в ранний период формирования взглядов Асафьева на специфику музыкального мышления. Об этом свидетельствует уже сам факт, что свою первую статью о музыкальной форме («В пути. Из цикла статей о музыкальной форме») он первоначально предполагал назвать афоризмом из дневников Скрябина — «От камня к мечте». (Статья была помещена в рукописном журнале Института истории искусств «Соблазны и преодоления»; позже она была переработана и напечатана под новым названием: А23.) Несомненно,озвучной его идеям была, например, и такая запись Скрябина: «Пространство и время *не создаются* *сложением* промежутков времени и предметов» (РП, 1919, с. 136; курсив мой.— *E. O.*). Или: «Пространство и время суть формы творчества, ощущение — его содержание» (там же, с. 147). Подобная гипотеза вполне правомерна, особенно если учесть, что в ранний период на эстетические взгляды Асафьева еще сильно воздействовали различные идеалистические философско-эстетические концепции (см. ниже, гл. IV).

Неизбежно встает вопрос и о том, в какой же мере способствовали возникновению и развитию интоационной теории в трудах Асафьева достижения зарубежного музыкоznания. «Асафьев и зарубежная музыкальная наука конца XIX и первых десятилетий XX века» — это, конечно, большая и трудная тема, требующая не одного специального исследования. Учитывая направленность настоящей книги, можно коснуться этого вопроса лишь в предварительном порядке, ограничив себя только систематизацией основных источников, фигурирующих в литературном наследии Асафьева, которые позволяют нам судить о его отношении на различных этапах жизни и деятельности к ряду явлений современной ему зарубежной музыкальной науки. И здесь для нас равно существенны и апологетические высказывания Асафьева о некоторых зарубежных исследователях, и критика их концепций.

Прежде всего, о широком и глубоком знании Асафьевым зарубежных исторических и теоретических исследований дает ясное представление конспект доклада 1926 года, прочитанного им на конференции курсов преподавателей музыкальных техникумов РСФСР (А27а). Доклад был посвящен специально теме «Современное состояние науки о музыке в Западной Европе» и содержит характеристику основных зарубежных исторических и теоретических исследований. Как их общая черта в асафьевском докладе отмечается интерес к сортированию материала, к проведению наблюдений над ним и к его систематизации. Характеризуя исторические направления, Асафьев говорит о сравнительной молодости самой науки, однако наряду с этим указывает, что опыт исторического освещения музыки уходит своими корнями к концу XVIII века (Падре Мартини в Италии, Дж. Хокингс и Ч. Бёрни в Англии, Ж. де Лаборд во Франции, И. Н. Форкель в Германии). Из обобщающих работ XIX века, в первую очередь, называются труды А. В. Амбrosa, Ф. Ж. Фетиса, от которых идет дальнейшее развитие музыкальной историографии в XX веке.

Большое значение для прогресса музыкальной науки в целом Асафьев придает исследовательской работе в таких областях, как сравнительное музыкоznание, инстру-

ментоведение, музыкальная палеография, изучение систем нотации. Особо подчеркивает он введение в научный обиход музыкально-социологических понятий, высоко оценивает работу экономиста М. Вебера «Рациональные и социологические основы музыки» («Изумительная работа», — пишет Асафьев). Высоко оценивает он и создание фонограмм архивов, давшее «возможность применить сравнительный метод к изучению вне- и доевропейских музыкальных культур и музыкальных „диалектов“ различных рас, племен и народов» (А27а, с. 48). Обратим внимание, что роль сравнительного музыкоznания Асафьев рассматривает в его тесной связи с памятниками «устной традиции», то есть с народным творчеством и «с представлением о музыке как языке, как безусловно социальном явлении». «Отсюда же, — продолжает свою мысль Асафьев, — вытекает связь музыки с языкоznанием, с одной стороны, и с биологией и физиологией (эволюция слуховых ощущений) — с другой» (там же). Характеризуется в этом докладе и палеография, особенно необходимая, по мнению Асафьева, в отношении русской музыки. Лучшими работами в области инструментоведения названы труды К. Закса, палеографии — О. Флейшера, нотации — И. Вольфа.

Характерной чертой современного западного музыкоznания Асафьев считает появление отдельных монографий жанровой направленности: по опере, песне, концерту, оратории, сюите, симфонии — и преобладание изучения процессов развития жанров над биографиями отдельных композиторов. Как новые монументальные работы в последней области названы труд Э. Курта «Брукнер» и монографии о Бетховене А. У. Тейера — Х. Римана и П. Беккера.

Из сводных трудов по истории музыки Асафьев выделяет руководства Х. Римана, историю музыки А. Доммера в обработке А. Шеринга и обширное однотомное руководство по истории музыки под редакцией Г. Адлера. Во французском музыкоznании он характеризует как ценные издания трехтомную историю музыки Ж. Комбарье и музыкальную энциклопедию под редакцией А. Лавиньяка, основанную на работах специалистов разных стран — Италии, Испании, Англии. В английской специальной литературе Асафьев выделяет «Оксфордскую историю музыки» (в шести томах) и «отличный», по его определению, музыкальный словарь Дж. Грова.

В музыкально-теоретической сфере Асафьев отмечает многообразие течений, но область «умозрительной deductивной эстетики и философии музыки» характеризует как «заглохшую». Наиболее примечательной в этой области он считает лишь эстетику К. Грунского, основанную «на современных учениях о музыкальной динамике и связанную с психологией музыкального творчества и восприятия». Расцвет в теоретическом музыкознании, по его мнению, происходит в области изучения элементов музыки и фактуры форм. «Впереди, — пишет он, — стоит изучение мелодики, тесно связанное с выдвинутым сейчас учением о линеарности и горизонтали. Исследования Эрнста Кура („Основы линеарного контрапункта“, 1917 и „Романтическая гармония и ее кризис“, 1920) составляют краеугольный камень и опору указанных взглядов, для нас не являющихся неожиданными и новыми» (курсив мой. — Е. О.). В области ритмики ярких работ Асафьев не видит. В области гармонии — «почти все пути группируются вокруг системы Римана, выдвинувшей плодотворное понятие функциональной связи»; учение же Шёнберга рассматривается Асафьевым как «стимул к размышлению иисканиям, а не как законченная теоретическая система». Упоминаются учебник В. Вейгеля («практическая сводка технических приемов и опытов гармонизации») и книга французского теоретика Р. Ленормана, где, как считает Асафьев, кратко намечены принципы импрессионистской гармонии.

Исследования по полифонии снова связываются с именем Э. Кура и с работами о Бахе Ф. Йоде (F. Jöde). Выделяется обобщающая работа итальянского композитора А. Казеллы «Эволюция музыки» (на основе изменений форм каданса). Как значительный труд, хотя трудный и суховатый по изложению, охарактеризована «История музыкальных теорий IX—XIX столетий» Х. Римана. Обращает на себя особое внимание следующая содержащаяся в тезисах ремарка: «...а история развития музыкального мировоззрения еще не написана» (курсив мой. — Е. О.). Правда, вслед за этим замечанием Асафьев все же называет ряд работ, в которых можно найти сведения об отдельных этапах такого развития; несомненно, они-то и были для него особенно интересными. К числу их он относит «Учение об этосе в греческой музыке» и «Музыкальное мировоззрение средневековья» Г. Аберта, отчасти работу П. Беккера «Немецкая му-

зыкальная жизнь» и называет «интереснейшим исследованием» книгу К. Блессингера «Музыкальные проблемы современности и их разрешение», изданную после первой мировой войны в Штутгарте. Эти работы, паряду с исследованием Э. Курта, были наиболее значимыми для различных сторон концепции Асафьева, о чем непосредственно свидетельствует появившаяся вскоре статья Асафьева «Кризис западноевропейского музыказнания» (см. ниже).

В заключительном разделе доклада 1926 года Асафьев называет ряд источников, которые дают сведения о текущем процессе развития музыкальной мысли на Западе. К тезисам доклада добавлено специальное библиографическое приложение — «Краткий список ценнейших пособий и руководств», в котором среди периодики отмечаются *Melos* (характеризованный Асафьевым как «отличный серьезный журнал, затрагивающий свежие темы») и *Archiv für Musikwissenschaft*.

Из асафьевских работ 20-х годов, содержащих оценку некоторых трудов в области музыказнания, нужно назвать также его вступления к издаваемым под его редакцией переводам работ зарубежных исследователей. Прежде всего — его предисловие (A25) к книге Г. Кречмаря «История оперы». Это предисловие представляет большой интерес и с точки зрения становления и развития взглядов самого Асафьева на оперный жанр.

Германа Кречмара он характеризует в целом как «выдающегося» немецкого музыканта-историка. Однако он подчеркивает, что при больших знаниях и большом количестве наблюдений Кречмару присущ и субъективизм оценок, присущи и противоречия, неровность в распределении материала, недооценка значения народной песни и инструментальной музыки для развития оперы. Критические замечания по книге Кречмара раскрывают для нас многое из развивающейся оперной эстетики Асафьева. И характерно, что, прежде чем говорить непосредственно о книге Кречмара, он дает обширное вступление, в котором утверждает, что «история оперы — одна из сложнейших и труднейших отраслей музыкально-исторической науки». Одна из причин такого положения — «запутанность взаимоотношений музыки и текста, музыканта и автора текста» (A25, с. 5). Отмечая, что всякий исследователь оперного жанра сталкивается с необходимостью выяснить особенности музыкально-драма-

тического языка, Асафьев даёт попутно одно из своих основополагающих для данного периода становления его теоретической интонационной концепции утверждение: «...всякое выделение элементов из органического спаянного целого грозит искажением понимания значения обособленного элемента» (там же). И еще одна мысль, пронизывающая все его дальнейшие работы об опере: «Вокальность, *вокальное начало* — главный и важнейший элемент в опере» (там же).

Четко сформулировано Асафьевым — как исходный момент для понимания специфики оперного искусства и его истории — и такое положение: «...история оперы тесно связана с условиями политическими, социальными, бытовыми и составляет одну из ярких страниц истории общей культуры. Связь устанавливается не только через „слово и дело“, то есть через текст, сюжет и драматическое действие, она лежит и в самой музыке». И далее: «Песенная интонация меняет свой облик со сменами эпох, она различно эволюционирует у разных наций и тесно спаяна с данным состоянием общекультурной и социальной жизни и с ее психической напряженностью. В этом отношении опера была крайне чутким социальным барометром, и историк, недостаточно внимательный к отклонениям его, рискует даже в своих чисто музыкальных построениях допустить выводы, вытекающие не из наблюдений, а из собственного резонерства, как это случалось не раз» (там же, с. 6).

Высоко оценивает Асафьев музыкальные анализы Кречмара: «Его анализы — рельефны и остры, его чувство исторической перспективы — глубоко и утонченно, его оценка положения оперного произведения в условиях данного места и времени — всегда проницательна, его критические суждения при всей, порой, полемической крайности — метки и точны» (там же, с. 10). Как положительный момент работы Кречмара Асафьев подчеркивает его «живое знание» материала, которое дает автору возможность обосновать историческую оценку старой итальянской оперы, а также большое место, уделяемое им изучению оперных текстов и творчества поэтов-драматургов. И Асафьев считает, что пути, избранные Кречмаром для анализа оперного наследия, делают его книгу действительно историей оперы, а не историей оперной музыки. «При таком анализе, — пишет он, — мы приближаемся к воспроизведению исторического процесса „звук-

ко-драмо-интонирования», в котором каждое отдельное произведение займет место органически вплетенного звена в целостном развитии, независимо от того, прогрессивно оно или нет и каково его эстетическое значение как отдельного факта» (там же, с. 12).

В заключительных строках этого предисловия Асафьев высказывает желание иметь на русском языке «талантливо сделанное Ромен Ролланом» исследование «История оперы в Европе до Люлли и Скарлатти» и дополнить «стиснутое» у Кречмара изложение послевагнеровского периода развития оперы. Предисловие датировано августом 1924 года.

Отношение Асафьева к зарубежному музыказнанию раскрывает и его предисловие к книге немецкого музыковеда П. Беккера «Симфония от Бетховена до Малера». Это предисловие Асафьев назвал «Симфонизм как проблема современного музыказнания» (А26) и тем самым связал тему переводной книги с волнующим его вопросом о методе музыкального мышления, нашедшим отражение еще в статьях в книгах «Мелоса» (см. ниже, ч. II, гл. IV).

Асафьев оценивает труд Беккера как «ряд крайне ценных и характерных для современного направления германской музыкальной критики положений и выводов, пробивающих брешь в традиционных методах оценки и суждениях о ценности музыкальных произведений» (А26, с. 3). Его привлекает разрыв Беккера с «дедуктивно-формалистической», как он определяет, точкой зрения «музыкальных педантов, соответствует ли отдельное симфоническое произведение — и в какой мере — предуказанным единообразной конструктивной схемой рамкам» (там же). И конечно, главное — подход ученого к симфонии не как «индивидуальному достижению», а как «звену в длительной цепи эволюции подобных ей явлений» и рассмотрение этого жанра с точки зрения наличия в нем свойств, общих данному виду произведений» (там же, с. 3—4). При этом Асафьев особо акцентирует, что автор книги рассматривает жанр симфонии еще и как средство «организованного общения композитора с массой» (там же, с. 4), то есть вводит социологический подход к анализу этого явления.

В 1929 году на Всероссийской конференции, созванной Главискусством, Асафьевым был прочитан доклад «Задачи современного музыказнания». Это еще один

источник, раскрывающий взгляды Асафьева на зарубежную музыкальную науку. К сожалению, текст доклада полностью нам неизвестен. Мы располагаем лишь кратким его описанием (с отдельными включенными цитатами из него) в книге «Наш музыкальный фронт» (М., 1930, с. 123—124), но по ряду сохранившихся писем того времени видно, что писался он под впечатлением только что совершенной (в 1928 году) поездки Асафьева со студией Ленинградской консерватории в Австрию, после чего он еще некоторое время работал там в архивах и встречался с рядом зарубежных музыкантов. В вечернем выпуске «Красной газеты» была помещена его статья «Из заграничных музыкальных впечатлений» (А29а), где, в частности, сопоставлялись советские и зарубежные воззрения на музыкальное искусство («Мы свободнее в наших воззрениях и привыкли понимать и объяснять гораздо больший круг явлений, чем это свойственно французам и немцам»).

Но наиболее информативный материал о восприятии Асафьевым зарубежной музыкальной науки и о ее оценке с позиций его интенсивно развивающейся интонационной теории дает его статья «Кризис западноевропейского музыковедения», опубликованная впервые на украинском языке в 1931 году, но ныне переизданная в русском переводе (А75). В этой статье, неразрывно связанный с асафьевским докладом 1926 года, уже значительно сильнее и определенее выступает критическая оценка достигнутого зарубежным музыкоznанием, которое Асафьев упрекает прежде всего в недостаточной плановости и целеустремленности: «Горы нагроможденного материала, масса знаний, безгранична специализация, все более и более прогрессирующая, охват знаниями все новых и новых „уголков“ среди разнообразных явлений музыки — не сизифов ли это труд? <...> Лозунг „наука для науки“ уже не удовлетворяет. Ищешь надежный критерий, чтобы разобраться во всей этой массе книг, статей, сообщений, описей, созданных, в конце концов, отдельными индивидуальными, разрозненными усилиями массы людей — внешне дисциплинированных и крепко организованных. Именно личное, индивидуалистическое сознание, в конце концов, руководит всей этой сизифовой работой и, чувствуя себя хозяином положения, в действительности тонет и захлебывается в потоке нерешенных, болезненных противоречий, в поисках основ

для себя, в неудовлетворенности собственною же пытливостью и наукой для науки, в борьбе с бесконечным разнообразием фактов, которые еще нужно собрать и описать» (A75, с. 227).

Приведенная цитата определяет основной подход Асафьева к оценке состояния музыкоznания за рубежом. Но подчеркнем, что, начиная статью, он специально оговаривает:

«Заглавие этой статьи не следует понимать ошибочно. Я буду говорить не об *упадке*, а о *кризисе*, и подчеркиваю это с первых же слов. Буду говорить на основе более или менее обстоятельной осведомленности во всем том, что происходит в разных областях музыкоznания и имеет место в музыковедческой литературе, а также на основе личных впечатлений от путешествия за границу в 1928 году» (там же, с. 226). В пределах этой статьи Асафьев останавливается здесь на целом ряде теоретических и исторических концепциях различных авторов, преимущественно немецких, и дает им оценку. В числе этих работ «примечательная», по его выражению, книга немецкого музыковеда, композитора, дирижера, педагога К. Блессингера «Музыкальные проблемы современности и их решение», которая привлекла его прежде всего своими положениями о связи музыкальной жизни с общим развитием культуры, о необходимости преодоления разрыва между музыкой «высокого стиля» и популярной, между музыкантами-профессионалами и людьми «непричастными к музыке». Привлекала его и мысль Блессингера о том, что «сама форма больше, нежели иные элементы музыки, зависит от социального положения», а также акцент на необходимости понимать прошлое в искусстве в связях с современностью. «Народ чутко понимает, — цитирует он Блессингера, — что чисто историческая ориентация художественной жизни — безумие, и требует полной жизни современности» (там же, с. 229—230).

Как характерную тенденцию в трудах зарубежных историков музыки Асафьев отмечает их «инстинктивный» переход от истории «героев и их деятельности» к изучению истории развития «музыкальных форм, с одной стороны, и музыкального быта и всего окружения, обусловливающего музыку, — с другой» (там же, с. 232).

Асафьев останавливается на работах Г. Кречмара,

В. Харбургера, И. Мюллера-Блаттау, Г. Адлера¹⁶, К. Штумфа, обсуждает музыкально-исторические работы, вышедшие под редакцией Г. Кречмара, некоторые статьи во французской энциклопедии и в журналах. Из исследований в области социологии музыки он, как и в докладе 1926 года, выделяет книгу М. Вебера «Рациональные и социологические основы музыки», останавливается и на работах Г. Мацке. Но особенно большое место в этой статье Асафьева занимает анализ теории Э. Курта. Высоко оценивая его «Теоретические предпосылки гармонии» (1913), «Основы линеарного контрапункта» (1917), «Романтическую гармонию и ее кризис в „Тристане“ Вагнера» (1919) и двухтомник «Брукнер» (1924), Асафьев вместе с тем — именно в этой статье — дает и наиболее развернутую критику теоретической концепции выдающегося немецкого ученого, причем уже с позиций сложившихся у него самого к этому времени четких представлений об интоационной специфике музыкального искусства. По словам Асафьева, понятие «энергия» в том смысле, в котором пользуется им Курт, «является очень неопределенным понятием: то ли корни ее в психологизме в „чувствовании“ музыки, точнее, в том, как реагирует слушатель на звуковые ритмоинтоационные раздражения, то ли она выступает как проявление свойственных самой музыке напряжений и разрешений — и в таком случае выступает как объективный фактор, поддающийся учету» (там же, с. 236). Асафьев подчеркивает несоответствие выводов Курта его же наблюдениям, упрекает его в абстрактном философствовании, а в итоге же делает такой вывод о предпринятом Куртом исследовании музыки Баха: «Не вдаваясь в излишние тут подробности диалектического обоснования взглядов Курта, я хочу только отметить следующее: мысль его, возникшая в процессе исследования динамики бауховской музыки и вскрытия глубокого разрыва между большими достижениями романтической гармонии и кризисом, назревшим в ней же, — мысль, которая, так сказать, достигла первооснов диалектики в истории развития музыки, — наконец выявила невозможность обосновать свои утверждения и блуждает либо в абстрактном фор-

¹⁶ Гвидо Адлера Асафьев — с момента личного с ним знакомства в 20-х годах — всегда ценил очень высоко, был связан с ним дружескими отношениями и характеризовал его как человека энциклопедических познаний и большого благородства, по-настоящему умеющего слышать и анализировать музыку (см.: ВоА, 1974, с. 219).

мализме, либо в темном лесу идеалистической, образно-красивой, до некоторой степени даже убедительной риторики» (там же, с. 239).

В том же 1931 году, во вступительной статье к русскому изданию книги Э. Курта «Основы линеарного контрапункта», оценив многое в этой работе высоко, Асафьев пишет: «Его (Курта.—Е. О.) „единства“ вне интонации становятся действительно точками тонов, и он договаривается до каких-то недоступных слуху „видов энергии“» (A31a, с. 28). И утверждает, что Курт не понимает «интонации как качества музыки» (с. 27).

Однако необходимо отдавать себе отчет в том, что вопрос о соотношении концепций Асафьева и Курта очень сложен и, конечно, требует специального исследования. Частично он уже затрагивался в некоторых работах советских и зарубежных музыковедов (см.: Мазель, 1957 и 1982; Jíránek, 1967; Маркус, 1959, гл. X). Безусловно важны для понимания вопроса о соотношении концепций двух выдающихся ученых и те работы, которые дают критический анализ самой теории Курта (см., например: Мазель, 1939; Мазель, 1972).

Вопроса о временном соотношении работы над проблемой динамического рассмотрения музыкальной формы Курта и Асафьева касался и автор настоящей работы (см.: Орлова, 1964). Дело в том, что сохранившаяся переписка Асафьева свидетельствует, что впервые с книгой Курта «Романтическая гармония и ее кризис в „Тристане“ Вагнера» Асафьев познакомился летом 1924 года, а уже затем и с его исследованием о мелодической полифонии Баха. К этому времени уже многое сложилось в теории самого Асафьева. В его письме от 29 июля 1924 года к В. В. Держановскому читаем: «...книга мне очень близка: она как бы свод продуманного и сказанного мною!» (цит. по: Орлова, 1964, с. 177). И в том же письме Асафьев подчеркивает, что Курт не одинок со своей книгой и за границей (см. там же). О том же свидетельствуют и его строки из первой книги «Музыкальная форма как процесс» (A30), в которых, касаясь созданных в разных странах музыковедческих работ, имеющих целью исследование «процесса музыкального оформления и кристаллизации», он отмечает, что они помогли ему «доверчивее отнести к давно уже прорабатываемым... проблемам музыкального оформления». «Точно так же, — пишет он далее, — еще

раньше появление работ Эрнста Курта подтвердило высказывающиеся мною с 1916—1917 годов воззрения на сущность мелоса и значение горизонтали, на кризис гармонии, на динамику фуги и на необходимость нового понимания музыкальной формы не как архитектонических „беззвучных“ схем, а как закономерного процесса организации звучащего материала и его кристаллизации» (A71, с. 27—28; см. также там же, с. 198).

О восторженном отношении Асафьева к появлению работ Курта говорит и его письмо к В. В. Держановскому от 5 декабря 1924 года: «Kurt's же я вкушаю по капле. Это черт знает как хорошо. Все, о чем я думал. Вперед я поник головой, а теперь смотрю спокойно и хочу откинуть все и, найдя всеми способами время, записать все свои соображения о форме» (цит. по: Орлова, 1964, с. 177).

Широко известно, что во вступительной статье к исследованию Курта о полифонии Баха Асафьев даже сравнивает значение Курта в музыкальной науке со значением Гегеля в философии (см.: A31a, с. 14). И в то же время Асафьев чутко осознал и идеалистическую подоплеку куртовской постановки вопроса об энергии, и, как уже говорилось, отличающее Курта непонимание сущности интонации, то есть игнорирование того материалистического пути в познании закономерностей музыки, которым шел сам Асафьев.

В силу всего сказанного в дальнейшем при сопоставлении концепций Курта и Асафьева все время будет необходимо, с одной стороны, выявлять то, что уже сложилось у Асафьева и оказалось, таким образом, хорошо подготовленной почвой для впитывания взглядов Курта, а с другой — проследить, в чем же состояла роль Курта для дальнейшего развития асафьевской концепции. А она, несомненно, также была весьма велика, хотя «куртовское» и воспринималось Асафьевым через призму все более и более крепнувшей в его сознании интонациональной теории специфики музыкального мышления. Безусловно, это невозможно сделать в пределах данной работы. И все же остановимся на нескольких примерах, хотя бы только из книги, с которой Асафьев познакомился раньше других работ Курта: из «Романтической гармонии...» (Курт, 1975).

Первая же ее глава — «Основы» — вводит нас в целый ряд близких Асафьеву положений. К ним следует

отнести утверждение Курта, что «Наша теория всегда начинает с изучения форм явления, данности вместо процесса становления» (Курт, 1975, с. 21), постановку в первую очередь вопроса о «*становлении* форм» и выдвижение понятия музыкального процесса как «живого процесса, с момента *прорыва* внутренних напряжений и *становления их в звуки*» (там же, с. 17). На глубоко подготовленную почву (ведь уже в ранних работах Асафьева были разработаны проблемы мелоса) ложатся и мысли Курта о «*феномене мелодии*», его понимание мелодической линии как «первой проекции воли на *материю*, на временную и пространственную формы явления» (там же, с. 18), и конечно, постановка вопроса об эстетике и психологии стиля — вопроса, которому Асафьев уделил большое внимание еще в книге 1922 года (A70). Многое уже вошедшего в образ мысли Асафьева мы встречаем и в VII разделе книги Курта, названном «Бесконечная мелодия», где с самого начала подчеркивается положение о «*преобразованиях*» мелодических линий, без учета которых, по утверждению Курта, нельзя понять ни технических приемов, использованных в том или ином сочинении, ни его структурных особенностей. Но если Курт рассматривает мелодическое начало как «*определяющее для всех искусств и даже самого мышления и чувствования романтизма*», то асафьевская постановка проблемы мелоса к тому времени шла дальше, рассматривая мелодическое начало как определяющую сущность всего музыкального искусства; эту проблему Асафьев настойчиво развивал на всем дальнейшем своем пути ученого (см. ниже, ч. II, гл. I). В то же время многое в этой части исследования Курта не только импонировало Асафьеву своей «близостью» его собственным позициям, но и сыграло, безусловно, роль стимула для дальнейшей разработки интонационного учения Асафьева. Это, в первую очередь, куртовские конкретные анализы музыки, его тонкие наблюдения над развитием отдельных мелодических образований, «мотивов», куртовский подход к речитативу как форме, предвосхищающей свободное мелодическое становление, наконец, историко-стилевой подход Курта к функции ритма, его понимание важности «переходов» в движении музыкальной ткани, контрастов, да и многое другое, что, повторяю, еще ждет своего специального, скрупулезного рассмотрения.

Как нечто близкое Асафьеву — и в то же время опять-таки как стимул к дальнейшей работе — была воспринята им и работа Курта о мелодической полифонии Баха (Курт, 1931).

Однако вернемся к асафьевской статье 1931 года «Кризис западноевропейского музыказнания» (A75). В добавление к сказанному о ней выше следует указать на то специальное внимание, которое Асафьев уделил в ней трудам по эстетике, особенно «Эстетике» Г. Ф. В. Гегеля, в связи со стремлением диалектически рассматривать явления музыкального искусства. В целом же статья «Кризис западноевропейского музыказнания» — свидетельство огромной музыковедческой эрудиции Асафьева. Заметим, что к основному тексту этой статьи Асафьев сделал еще пять кратких дополнений. Это информация о музыковедческом конгрессе в Льеже (список докладов и рефератов), оценка статьи Э. Бюккена «Основные вопросы истории музыки как духовной, то есть умозрительной, науки», суждения о книге венгерского пианиста П. Янко об изобретенной им клавиатуре и об откликах на это изобретение в прессе, о небольшой брошюре П. Беккера «Материальные основы музыки» (см. также: A71, с. 182—183) и «юношеском движении» в Германии как одном из проявлений борьбы с кризисом в музыкальной жизни: по поводу этого движения Асафьев замечает, что оно «еще далеко не закончено» и что в области исследования роли музыки в „юношеском движении“ еще мало работали» (A75, с. 263).

Завершая этот краткий обзор, мы можем сделать вывод, что и в своем позитивном отношении к достижениям зарубежного музыказнания, и в процессе его критического осмысления Асафьев явно находил стимулы для реализации своих собственных научных поисков в направлении дальнейшего обоснования теории интонирования. К сожалению, этому вопросу, как и конкретной проблеме «Асафьев — Курт», еще очень мало удалено внимания в нашем теоретическом и историческом музыказнании. Нет и специальных работ, посвященных аналитическому сопоставлению концепции Асафьева с позициями других его (как русских, так и зарубежных) современников. Несомненно, интересен опыт исследования этого круга вопросов в книге Я. Йиранека «Асафьевская теория интонаций, ее происхождение и значение» (Jíránek, 1967), в которой эстетическая, теоретическая, со-

циологическая проблематика разрабатывается в основном на материале двух книг Асафьева о музыкальной форме (A30, A47: A71), и некоторых более ранних его трудов, а также дается сопоставление и разграничение теоретических концепций Б. В. Асафьева и Б. Л. Яворского и вскрываются их принципиальные отличия от теоретических концепций Х. Римана и Э. Курта¹⁷.

Г л а в а IV

ВНЕМУЗЫКАЛЬНЫЕ ИСТОКИ ТЕОРИИ ИНТОНИРОВАНИЯ

Учение Асафьева об интонационных закономерностях музыкального мышления, определившее сущность его понимания специфики музыки как искусства, формировалось не только на основе его наблюдений над историей самой музыки (композиторского и исполнительского творчества, восприятия музыкальных произведений), но и под воздействием развивающейся научной мысли в самых различных областях знания, а также в сопоставлении с другими видами искусства. На пути формирования теории интонирования Асафьев проявлял большой интерес к завоеваниям естественных наук (особенно физики), обращался к философским и эстетическим трудам различных авторов и различных эпох, к работам по психологии, языкоznанию, поэтике, изобразительным искусствам. В его поисках всегда было движение, критический пересмотр воспринятого и достигнутого ранее всегда приводил к рождению все новых и новых гипотез. Однако при этом всегда сохранялся и тот основной стержень, который свидетельствует о редкостной целеустремленности Асафьева, неуклонно продвигавшегося к все более глубокому познанию закономерностей именно специфики музыкального мышления, и в ходе этой эволюции мысли ученого постепенно укреплялся марксистско-ленинский методологический фундамент.

На разных этапах научного творчества Асафьева бы-

¹⁷ В книге Я. Йиранека семь глав: I. Исторические предпосылки; II. Соблазны идеализма; III. Аналогия музыки и речи; IV. Попытка найти социологическое решение проблемы; V. Музыкальная форма как процесс (Первый синтез); VI. Музыкальная форма как процесс интонирования; VII. Асафьевская теория интонации как открытая диалектико-логическая система.

ли свои акценты в отношении выбора «внемузыкальных» ассоциаций, но чаще многие из них сосуществовали в одновременности, свидетельствуя о поражающей широте интеллекта ученого и чуткости музыканта.

В рамках данной работы возможно лишь очень контурно наметить те явления из разных областей науки, которые оказались наиболее существенными для развития теории Асафьева об интонационной специфике музыкального искусства.

Остановимся в первую очередь на фактах, связанных с состоянием естествознания в начале XX века, и прежде всего физики. «На долю физики среди естественных наук выпал жребий, исключительный по значению... Крайняя широта, общность и „элементарность“ содержания приводят физику в ее наиболее принципиальных положениях в непосредственное соприкосновение с философией, точнее — с теорией познания... Физика и теория познания связаны исторически и по существу» (Вавилов, 1970, с. 9).

Крупнейшим явлением в развитии физики этого времени была теория относительности А. Эйнштейна, которая имела особое значение в формировании взглядов Асафьева на специфику музыкального мышления.

Вхождение в жизнь гениальной теории относительности Эйнштейна было, как известно, трудным и прошло разные стадии в своей оценке (см.: Чудинов, 1974; Александров, 1950). И тем более примечательно, что музыкант Асафьев сразу же почувствовал ее огромное, далеко выходящее за пределы физики значение. Утверждение неразрывной взаимосвязи пространства и времени, их взаимоприкосновения, стремление Эйнштейна создать единую картину процессов, происходящих в природе, — все это было близко мыслям Асафьева о единстве процессуального и конструктивного в музыкальной форме. Но, к сожалению, не труд В. И. Ленина «Материализм и эмпириокритицизм», появившийся в 1909 году и давший всестороннее освещение научных направлений XX века с позиций диалектико-материалистической теории познания, оказался путеводной нитью к философскому восприятию Асафьевым теории Эйнштейна, а книга неокантианца, идеалиста Э. Кассирера «Теория относительности Эйнштейна» (1922). Именно ее он постоянно цитирует в одной из важнейших своих статей раннего периода деятельности — «Ценность музыки», где, в частности,

приводится положение, что «„форма“ не должна пониматься в виде чего-то застывшего, но, будучи активным, формующим и собственно творческим моментом, она должна принимать вид живой и подвижной формы» (Кассирер, 1922, с. 93: А23, с. 11; см. также: Овчинников, 1979).

Из других разделов естественнонаучных знаний Асафьев интересовали завоевания в области химии, в частности учение Д. И. Менделеева об элементах. Подтверждение дает, например, одна из его пометок на первоначальном варианте плана книги «Музыкальная форма как процесс» (в связи с выдвигаемым Асафьевым вопросом о «кристаллизации музыкального вещества»): «Вещество — встреча сил или результат их взаимодействия» (временное сочетание сил; см. у Менделеева в энц. словаре)» (цит. по: Орлова, 1964, с. 439). Да и асафьевское стремление обосновать музыкальное развитие не как складывающееся из отдельных накапливающихся элементов произведения, а как качественный процесс органических изменений, несомненно, говорит о том, что сущность химических процессов в природе сыграла роль определенного толчка для его размышлений.

Конечно, Асафьева интересовали и такие факты физического мира, которые были связаны с акустическими явлениями. Здесь, в первую очередь, следует напомнить рано вошедшее в работы Асафьева имя Г. Гельмгольца, немецкого физика, физиолога и математика, создавшего труд «Учение о слуховых ощущениях, как физиологическая основа для теории музыки» (1874). Вопрос о значении акустического феномена в музыкальной выразительности проходит затем через все его работы (см. ниже, ч. II, гл. III).

Наблюдения над выдающимися естественнонаучными достижениями протекали у Асафьева одновременно с широким обращением к работам философов различных эпох и направлений, труды которых были тесно связаны и с эстетическими проблемами. В ранних работах Асафьева можно встретить самый разнообразный круг имен философов, на первый взгляд, очень пестрый, но в итоге всегда, в каждый данный момент оправданный определенной связью с его собственными эстетическими устремлениями. Здесь и имена «древних» (Платона, Демокрита, Аристотеля) и имена — представителей философской мысли более поздних эпох, вплоть до XX века

(Декарт, Лейбниц, Гегель, Мах, Бергсон, Кассирер). В числе привлекавших внимание Асафьева встречаем и имя немецкого философа-эстетика Грунского, чья работа «Музыкальная эстетика» неоднократно им упоминается в 20-е годы. А наряду с этим его привлекают и философско-эстетические воззрения таких великих творцов искусства разных эпох, как Гёте и Скрябин.

История философской мысли начала XX века для нас, естественно, связана прежде всего с расцветом ленинских трудов, выросших из глубокого творческого осмысления наследия К. Маркса и Ф. Энгельса. Но путь Асафьева к диалектико-материалистической теории познания оказался трудным и долгим. Как писал позже сам автор в своем автобиографическом очерке «Мой путь», он пришел к ней «...в итоге длительных романтико-утопических и формальных блужданий» (А34, с. 48). В начале же своего пути исследователя и публициста он испытал сильное воздействие некоторых работ философов-идеалистов, и прежде всего французского философа-интуитивиста А. Бергсона. Но не доктрина Бергсона в целом, а отдельные его работы, положения привлекли Асафьева — и, как ему казалось, были созвучны его собственнымисканиям. При этом знакомство со взглядами Бергсона шло в основном через работы пропагандировавшего их в России Н. Лосского. Именно на труд Лосского «Интуитивная философия Бергсона» (2-е изд., 1914) Асафьев чаще всего и ссылается в своих ранних работах. Постоянно упоминаются также и его работы, пронизанные взглядами Бергсона (Лосский, 1908 и 1911). Правда, видимо, и работа самого Бергсона «Творческая эволюция» (1907) была знакома Асафьеву в подлиннике, и именно идеи, высказанные в этом труде философа, вызвали наибольший интерес Асафьева. Асафьев включил в свою терминологию понятие Бергсона «*élan vital*» («жизненный порыв»), увидел нечто родственное своим мыслям в бергсоновском утверждении «органическое мировоззрение».

Теория Бергсона привлекала в начале века многих представителей русской интеллигенции и воспринималась на фоне распространенных тогда (преимущественно пессимистических) теорий как концепция, пронизанная оптимизмом, призывающая своим «*élan vital*» к активному творчеству. Асафьева привлекала в работах Бергсона и попытка философски истолковать значение

времени. Своим философским стержнем Бергсон считал «интуицию длительности», объявив именно интуицию инструментом истинного знания (см.: Новиков, 1976, гл. 4). Но Бергсон метафизически отрывал время от пространства, тогда как Асафьеву, как уже говорилось, было близко эйнштейновское понимание их единства. Философия Бергсона была интересна для Асафьева и как философия, непосредственно затрагивающая вопросы искусства — области, которая, по Бергсону, как раз и является сферой наибольшего применения интуиции. В связи с этим эстетика Бергсона касается и всегда интересующего Асафьева вопроса о *восприятии* искусства человеком. Например, отрицая порождение эмоций внешним миром, Бергсон так пишет об эмоции в музыке: «Всякой новой музыке принадлежат новые эмоции, созданные этой музыкой и в этой музыке, определенные и ограниченные единственным в своем роде рисунком данной мелодии или симфонии. Следовательно, эти эмоции не являлись экстрактами жизни, заимствованными искусством; это мы, чтобы выразить в словах, принуждены сближать эмоцию, созданную художником, с той, которая наиболее подобна ей в жизни» (цит. по: Новиков, 1976, с. 198). Специальное внимание в своих работах Бергсон уделяет и ритму, являющемуся, по его утверждению, главным средством, при помощи которого художники входят в эмоциональную сферу и оказывают на нас эстетическое воздействие. «Разве можно было бы понять могучую, или, скорее, гипнотизирующую власть музыки, если не допустить, что мы внутренне повторяем звуки, что мы как будто погружаемся в психическое состояние играющего, правда, это состояние оригинально; вы не можете его передать, но оно вам внушается приспособленными движениями всего организма» (там же, с. 200).

Очень привлекают Асафьева в начале 20-х годов и работы философа-неокантианца Э. Кассирера, в частности «Понятие субстанции и понятие функции» (1910), «Теория познания и пограничные вопросы логики» (1913). И опять Асафьева занимает не философская концепция Кассирера в целом, а отдельные — отвечающие его поискам — вопросы, прежде всего вопрос о «функциональной зависимости», переросший в дальнейшем у Асафьева (уже на диалектико-материалистической основе) в важнейшее звено его учения о развитии музыкальной формы и музыкального тематизма.

Значительно более глубокое и уже непосредственное воздействие на систему взглядов Асафьева имело его обращение к философии Гегеля, к гегелевской диалектике, к суждениям философа об искусстве. Вспоминая свой разрыв с журналом «Музыкальный современник», Асафьев пишет: «Я верил в культурные ценности и величие великих, но я слишком много вникал в Гегеля и все же познал исторический процесс» (A74, с. 491).

Учитывая, что разрыв с «Музыкальным современником» произошел в 1916 году, мы убеждаемся в том, что Гегель и его работы вошли в сознание Асафьева с первых же лет его деятельности. Многие положения Асафьева, его высказывания о природе музыки свидетельствуют, что Асафьев, несомненно, очень хорошо знал «Лекции по эстетике Гегеля», включающие в себя и специальный раздел «Музыка». К числу утверждений Гегеля, оказавших наибольшее влияние на Асафьева, следует отнести: положение о временном характере музыкального искусства (время — «основная стихия музыки», — Гегель, 1958, с. 110), выделение понятия «тона» как материала музыки, «слуха» как «идеального зрения», указание на непредметность музыкального искусства («Беспредметная проникновенность в отношении как содержания, так и способа выражения составляет формальную сторону музыки», — там же, с. 97). Близко Асафьеву и гегелевское понимание мелодии как основы музыки: «Мелодия есть поэзия музыки, язык души, изливающей в звуках внутреннее наслаждение и страдания души и возвышающейся над естественной силой чувства...» (там же, с. 130). Родственна формирующейся теории Асафьева и такая мысль Гегеля: «Если произведение искусства есть нечто подлинное, то наиболее совершенное выражение единичного должно быть одновременно обнаружением величайшего единства. Поэтому во всяком случае и у музыкального произведения должно иметься внутреннее членение и закругленность целого, в котором часть делает необходимым другую часть; отчасти здесь выполнение совершенно другого рода, отчасти мы должны понимать единство в ограничительном смысле» (там же, с. 101). Обратим внимание и на такое замечание Гегеля в связи со спецификой музыки: «...художнику, скульптору можно рекомендовать изучать естественные формы — у музыки нет такого круга наличных форм, вне ее находящихся, за которые она вынуждена была бы

держаться. Круг музыкальной закономерности и неизбежных форм преимущественно относится к сфере самих звуков, — они не так тесно связаны с определенностью содержания, в них вкладываемого...» (там же, с. 102; курсив мой. — *E. O.*).

От гегелевской традиции идет и обоснование того качества музыки, которое Асафьев называет *мелосом*, то есть специфическим типом музыкального (интонационного) мышления. Так, сравнивая поэзию и музыку, Гегель пишет: «...для музыки самый звук есть ее стихия, так что звук, поскольку он есть звук, берется в качестве чего-то самостоятельного. Тем самым, поскольку царство звуков не должно служить в качестве простых знаков, оно в своем свободном становлении может прийти к такому оформленному целому, которое обращает в свою существенную цель свою собственную форму в качестве художественного звукового образа» (там же, с. 103). Или приведем гегелевское доказательство важности в музыке «повторного воспроизведения»: «...звуки не имеют [сами по себе] длительного объективного бытия подобно зданиям, статуям, картинам, но снова исчезают, мгновенно пронесшись; в связи с этим молниеносным существованием прежде всего музыкальное произведение искусства неизменно нуждается в повторном *воспроизведении*» (там же, с. 112). Наконец, приведем ради раскрытия роли гегелевских идей для Асафьева в период формирования его учения об интонационной специфике музыки и такое высказывание философа: «...музыка не сводится ни к отдельным интервалам, ни к простым абстрактным рядам, ни к различию ладов, но представляет конкретную совокупность, противоположность и опосредствование тонов, которые благодаря этому делают неизбежным дальнейшее движение и взаимный переход. Это сочетание и изменение опираются не на простую случайность и произвол, но подчинены определенным законам, в которых все подлинно-музыкальное имеет свою необходимую основу» (там же, с. 122). Вспомним, что еще в одной из самых ранних статей в журнале «Музыка», где речь шла о С. И. Танееве, Асафьев писал: «Найти законы музыкального мышления и почувствовать то, что не случайно, а присутствует во всех великих произведениях музыки и составляет их жизненную силу, мог только тот человек, кто сам необычайно творчески одарен и кто способен стать выше обычного сухого анализа

или навязывания извне надуманной схемы» (A15а, с. 300).

Начиная со второй половины 20-х годов в сознание Асафьева все ощутимее входит марксистско-ленинская концепция понимания исторического развития общества, а вместе с тем и развития искусства. Об этом говорят различные источники: и его личные воспоминания, и свидетельства современников, и такие косвенные источники, как его пометки на прочитанных им в эти годы (точнее, на рубеже 20—30-х годов) книгах, но, конечно, самое главное — сущность самих его исследований, которые примерно начиная с середины 20-х годов явно обнаруживают новое социологическое обоснование творчества отдельных композиторов и различных исторических этапов развития музыки. Кульминацией этого процесса являются труды 40-х годов, особенно о Глинке, Мусоргском, Чайковском, Бетховене и, конечно, вторая книга о музыкальной форме, написанная в дни блокады Ленинграда (A47).

Подчеркнем, что в 1934 году в цитированной уже выше краткой автобиографии Асафьева (опубликованной в связи с его 50-летием) есть такие строки: «Область музыказнания в СССР с того момента, как в ней все серьезнее и глубже закрепляются исследовательские установки марксизма-ленинизма, представляет собою сферу волнующих и захватывающих своей широтой и богатейшими перспективами научных проблем и открытий» (A34, с. 49). И далее: «Одна уже возможность периодизации фактов и факторов, определяющих историю музыки, по общественно-экономическим формациям, анализ классового содержания музыкальных явлений и исследование музыкальной формы в ее диалектико-динамическом становлении в неразрывной связи с учением о музыкальной интонации, как выражения основной социальной функции музыки — ее функции эмоционального языка и мышления, — все это дает нам возможность осознания и оценки музыкальных фактов в их реальной исторической обусловленности, а не в плане произвольно-эстетических суждений и отвлеченно-формальных построений с их установкой на „вечные ценности“» (там же).

Характерны и асафьевские статьи 1927 года, посвященные проблеме восстановления подлинного «Бориса Годунова» Мусоргского, а также его статья 1930 года

об эстетических взглядах Мусоргского, где решительно пересматривается проблема народности у Мусоргского (по сравнению с высказываниями об этом композиторе в журнале «Музыка», подчеркивающими якобы субъективно-романтический характер содержания его музыки). Все это наглядно свидетельствует, в каком направлении развивался идеино-эстетический фундамент исследований ученого в конце 20-х годов. Добавим к этому также пометки, которые Асафьев сделал в 1934 году в одной из книг о деятельности Марра (Аптекарь, 1934). Асафьев отмечает на полях книги цитируемый автором материал из выступления В. И. Ленина в 1919 году в Свердловском университете о важности исторических связей, о необходимости исторического подхода к анализу возникающих явлений, а также высказывание Ф. Энгельса из «Анти-Дюринга» о понимании соотношения материи и формы (см.: Аптекарь, 1934, с. 72).

Обращает на себя внимание и подчеркнутая Асафьевым сноска (на с. 120), содержащая цитату из «Немецкой идеологии» К. Маркса: «Для философов одна из наиболее трудных задач — спуститься из мира мысли в действительный мир. Непосредственная действительность мысли, это — язык. Так как философы обособили мышление, то они должны были обособить и язык в некое самостоятельное царство. В этом тайна философского языка, в котором мысли, в качестве слов, обладают своим собственным содержанием. Задача спуститься из мира мыслей в действительный мир превращается в задачу спуститься от языка к жизни» (М., Э., Соч., т. 3, с. 448; в изд. 1937 г. — т. 4, с. 434).

К конкретным работам Маркса и Энгельса Асафьев обращается и в начале 40-х годов. Один из наглядных примеров — монография (написанная в 1941—1942 годах) о Григе, где цитируются письма Энгельса, в частности письмо от 5 июня 1890 года, которое, по словам Асафьева, «столь проницательно, метко и так „глубоко хватает“, что хочется запомнить наизусть каждую строчку» (А., т. 4, с. 247). В той же работе Асафьев ссылается на Энгельса и при постановке вопроса об отношении Грига к городской мещанской культуре (см. там же, с. 288). Характерна и сама формулировка цели этого исследования: «...выявить не столько лично-характерное в Григе, сколько существенное в нем как явлении общественного сознания эпохи взраставшей Норве-

гии, в чьей музыке сохранилось великолепное обаяние этого одухотворенного подъема народных сил...» (там же, с. 249).

Из воспоминаний С. Л. Гинзбурга нам известно, что большое впечатление на Асафьева произвела работа В. И. Ленина «Что делать?»: «„Как это великолепно прочищает мозги“,— сказал ему Асафьев, прочитав эту книгу» (ВоА, 1974, с. 88).

Углубление социально-исторического понимания многих явлений русской и зарубежной музыки, отражение в ней противоречий общественного развития — одна из характернейших черт асафьевских исследований последнего десятилетия жизни. А его высказывания в книге «О себе» о понимании им соотношения жизни и искусства — уже прямое доказательство того, что в это время он стремился глубоко вникнуть в сущность ленинской теории отражения. Приведем некоторые из них. Например, Асафьев пишет, что его тянуло «...к анализу, как отражению в моем мозгу творческого процесса композитора, подобно тому как сознание последнего было отражением действительности...» (ВоА, 1974, с. 495). И там же: «Музыка не в потусторонних амбарах и складах, а в общественном человеческом сознании, и, как содержание сознания, она одними только ощущается, „переживается“, а другими — умозречески, познавательно постигается». Или: «Я начал упорно искать, как содержание сознания композитора и каждого художника становится художественным творчеством, я убедился, что за интеллектом всегда сохраняется главное значение в этой метаморфозе: действительность — ее отражение в сознании — художественный образ. При этом сознание как бы „снимает“ действительность, делая ее — иллюзорно — не только своим содержанием, но и своим созданием, а художественный образ снимает вызвавшее его к бытию в обществе сознание» (там же, с. 494). Большой интерес представляет и его толкование соотношения композитора и слушателя: «Композитор и слушатель „сталкиваются“ на музыкальном произведении, с разных „расстояний“ и позиций, познавая человека и как меру вещей, и как творческий рычаг действительности. Композитор через свое дело — творчество, создание художественного отражения объекта, а слушатель — испытуя данное в произведении отражение. Объект остается один и тот же — человек в действительности, но ка-

чество познавания через художественное *наслаждение* различно. У композитора наслаждение в действии, у слушателя в созерцании, оценке сделанного. Но целестремленность познавательная одна» (там же, с. 385—386). При этом к мысли о наслаждении Асафьев дает такое примечание: «Вспоминается мысль Горького: „Когда труд удовольствие, жизнь хороша“» (там же, с. 386).

Асафьевское понимание процесса художественного восприятия характеризует и такое его высказывание в статье, посвященной музыке созданного им балета «Пламя Парижа»: «Я смотрел на эту музыку глазами историка: не отдельные произведения, не индивидуальные достижения того или другого композитора интересовали меня, а музыкальное творчество великой эпохи во всем богатстве его содержания, как исторический документ и как живая, убедительно-страстная, эмоциональная речь, доносящая до нас героический пафос, величие скорби и бурную радость народного ликования» (А., т. 5, с. 138).

Таковы вкратце основные этапы философско-эстетической эволюции, нашедшие отражение в процессе становления и формирования учения Асафьева об интонационной специфике музыкального мышления, но следует помнить, что одновременно они были связаны и с его специальным вниманием к развитию психологической науки, имеющей глубокие исторические корни («Первая система психологических понятий изложена в трактате Аристотеля „О душе“, — Ярошевский, 1976, с. 3), хотя как самостоятельная наука психология сложилась лишь в последние десятилетия XIX века, находя до этого свое отражение внутри различных других дисциплин.

Сам интерес Асафьева к психологическому анализу явлений музыкального искусства относится еще к самым первым его публицистическим, а затем и специальным научно-эстетическим работам. Характерно в этом отношении его признание (в одном из писем 1916 года), что он мечтает «научиться так понимать музыку, чтобы все элементы произведения (конструкцию, гармонию, ритм, мелодику) уметь переводить на слова, на представления и понятия, не фантазируя, то есть не в смысле каких-то программных толкований и пояснений — и не как технический анализ» (А69, с. 16). Отношение к психологическому ракурсу анализа художественных явлений нашло

отражение в одном из писем 30-х годов к Н. Я. Мясковскому: «В конце концов это же ужасно, что самое главное в музыке — ее *психологически-реальное содержание* — сейчас отрицается как романтизм-идеализм. А ведь только эта реальность музыки и заставляет толпу не любоваться искусством, а с музыкой страдать, любить, радоваться и ненавидеть» (цит. по: Орлова, 1964, с. 91).

Среди различных противоречивых тенденций в психологии начала XX века были еще довольно сильны и идеалистические: «...психология, стремясь стать точной наукой, в основном искала законы психической жизни „внутри организма“. Она считала ассоциации или апперцепцию, структурность восприятия или условные связи, лежащие в основе поведения, либо естественными неизменными свойствами организма (физиологическая психология), либо проявлениями внутренних свойств духа (идеалистическое крыло психологии)» (Лурия, 1974, с. 6).

Асафьев в 20-х годах явно находился под воздействием именно последней: наиболее близка ему была «теория вчувствования» немецкого философа-психолога Т. Липпса, очень популярная в начале XX века в России, особенно в среде символистов. Опираясь на идеалистически понимаемую функцию интуиции в познании, эта теория отрицала объективное существование красоты в предметах и явлениях действительности; с позиций Липпса, красота лишь привносится в них мыслями и чувствами человека. В работах Асафьева воздействие «теории вчувствования» сильно сказалось на некоторых концепциях его «Симфонических этюдов», в частности на его трактовке «Сказания о невидимом граде Китеже». Что же касается самого понятия «вчувствование», то Асафьев в одной из своих работ определил его как «конструирование чужой жизни на основе сопереживания» (А70, с. 7). В настоящее время проблема интуитивного познания получила широкую разработку с материалистических позиций (см., например: Асмус, 1965, Фейнберг, 1981; Ирина, Новиков, 1978).

Но в 30-х годах психологическая наука испытывает значительный кризис. Возникают попытки синтезировать различные направления. Резко возрастает интерес к методологическим вопросам психологии, появляются новые работы, и в дальнейшем для советских психологов все больше становится характерным стремление к построению

нию объективных историко-научных основ психологической науки. Мы не располагаем достаточными конкретными данными, чтобы судить о том, как эволюционировало асафьевское восприятие развития психологической науки этих лет, но общая эволюция методологии его исследований (как и его философского мировоззрения в целом) показывает, что она шла в сторону все большего сближения с марксистским пониманием задач психологии, в частности с выдвинутым еще в ранних рукописях Маркса положением о ведущей роли практической и теоретической деятельности конкретного человека как субъекта познания и окружающего его предметного мира как объекта наблюдений (см.: М., Э., Соч., т. 3, с. 3; Рубинштейн, 1973; Леонтьев, 1977).

Стремление раскрывать явления музыкального искусства в аспекте связи личности с окружающей средой и с учетом обусловленности поведения человека конкретной социальной ситуацией все больше и больше чувствуется и в подходе Асафьева к анализу музыки, например в его интерпретации оперной и симфонической музыки Чайковского, в характеристике сущности эволюции творческого метода Мусоргского как оперного драматурга, в понимании закономерностей, определяющих связь личного композиторского творчества с общественными событиями (в работах 40-х годов о Глинке и других русских и зарубежных композиторах). Наконец, еще больше усиливается внимание к проблеме коммуникативности искусства как одному из проявлений реалистических основ художественного творчества. Как известно, в середине 20-х годов в советской психологии уже появляются первые работы выдающегося ученого Л. С. Выготского: его статья «Сознание, как проблема психологии поведения», опубликованная в сборнике «Психология и марксизм» (1925), его первая большая книга «Педагогическая психология» (1926) и его экспериментальное исследование, основанное на изучении доминантных реакций (в кн.: Проблемы современной психологии. — Л., 1926). Мы не располагаем данными, позволяющими категорически утверждать, что эти работы знал Асафьев, но у нас есть все основания полагать, что при асафьевской широте интереса к выходящей новой литературе эти издания, в частности сборник «Психология и марксизм», не остались незамеченными им. К сожалению, библиотека Асафьева после его смерти не была сохранена полно-

стью, и возможно, что в процессе выявления ее состава нам станут известны новые факты. Но несомненно, что основополагающий принцип выдающегося психолога — «Искусство никогда не может быть объяснено до конца из малого круга личной жизни, но непременно требует объяснения из большого круга жизни социальной» (Выготский, 1968, с. 113) — был ведущим положением также и в асафьевских работах последнего десятилетия.

Очень большое значение для развития взглядов Асафьева на природу музыкального искусства имело его знакомство с лингвистическими исследованиями. В период работы над первой книгой «Музыкальная форма как процесс», то есть во второй половине 20-х годов, его заинтересовали труды известного французского языковеда А. Мейе (Meillet), автора «Исторической и общей лингвистики», вышедшей в свет в Париже в 1921 году. Асафьева привлекла, в частности, постановка вопроса о языковых мутациях. Он вводит даже цитаты из упомянутой книги Мейе в текст своего исследования о музыкальной форме. Так, говоря о кадансе как «самой мускулистой сфере интонаций» и об изменениях, претерпеваемых кадансом в ходе его исторической эволюции, Асафьев пишет: «Музыкальное становление — цепь мутаций, обусловленных как имманентными законами формования музыкальной ткани, так и действием социального отбора, обеспечивающего жизнь одних и отмирание других интонаций», после чего дает такую ссылку на Мейе: «Разумею, это соотношение имманентности и каузальности в музыке отнюдь не в смысле обусловленности чисто бытового порядка <...> Каузальность я понимаю близко к тому, как в языкоznании излагает факты языковых мутаций выдающийся французский лингвист A. Meillet в своей „*Linguistique historique et linguistique général*“ (Paris, 1921, pp. 15—18): „Законы фонетики или всеобщей истории морфологии сами по себе не могут дать объяснения ни одному факту. Но есть такой фактор, как структура общества, условия развития которой вызывают непрерывные изменения в языке, иногда внезапные, иногда замедленные, но никогда полностью не прекращающиеся. Таким образом, язык есть явление исключительно социальное...“» (А71, с. 94). И далее Асафьев продолжает цитировать того же автора, утверждающего, что лингвистика — наука общественная, что только

социальные изменения могут объяснить изменения, происходящие в языке. После этого Асафьев (со ссылкой на Мейе) делает такой вывод: «В этой части вполне можно заменить понятия: языкоzнание, язык и его структура — понятиями: музыкоzнание, музыка как язык и ее формы. Поэтому имманентные свойства музыки... только вырабатывают те или иные возможности развития, но тем, что способствует или препятствует осуществлению и действию этих возможностей, не является в конечном счете ни психофизиологическая сфера музыки, ни физическая сфера, а только производственные отношения — *структура общества*. Прибавлю, и не как механический толчок, а как непосредственное преломление в специфических средствах музыки» (там же, с. 95, примечание).

Наряду с интересом, проявленным Асафьевым в 20-х годах к зарубежному языкоzнанию, он следит и за движением русской мысли в этой области. А, как известно, еще в конце XIX века, в условиях острой идеино-политической борьбы в общественной жизни в России обнаруживаются новые тенденции в оценке роли языка. В области постановки общих лингвистических вопросов в конце XIX века особенно выдвинулось имя А. А. Потебни, упоминание о деятельности которого мы встречаем в работах Асафьева. Характеризуя образно-слуховую культуру Римского-Корсакова, Асафьев писал: «Римский-Корсаков шел почти шаг за шагом за исследованиями о поэтически-образном содержании народной звуко-речи, содержащимися в книге Афанасьева о поэтических воззрениях славян на природу, особенно же в трудах Потебни» (А., т. 3, с. 223).

Асафьев, безусловно, знал такие труды Потебни, как «Основы поэтики» (1910) и «Психология поэтического и прозаического мышления» (1910), явно обнаруживающие материалистические взгляды автора. Потебня, акцентирующий психологический и исторический подход к анализу явлений языка и трактующий «речь» как воплощение жизни слова (см.: Березин, 1979, гл. 9), несомненно, представлял интерес для Асафьева, считавшего одной из основных своих задач обоснование специфики музыкального искусства.

Из авторов языковедческих трудов, созданных в России в начале XX века, привлекал Асафьева и А. А. Шахматов, деятельность которого была посвящена изучению

истории и современного состояния русского языка, диалектологии, лексикографии, истории восточных славян (см. там же, с. 183). О том, как оценивал Асафьев Шахматова, ярко говорят его слова, связанные с характеристикой знаменного распева: «У нас в русском музыказнании не было ученого, равного Шахматову в области русского языка. Только человеку подобного склада ума могло бы удастся разобрать своего рода слои „летописных сводов древнерусской распевности“» (А., т. 4, с. 70).

Стремление Шахматова связать в своих исследованиях историю русского языка с историей русской нации и ее культуры, стремление связать рассмотрение языка с изучением механизмов мышления, его особое внимание к синтаксису русского языка, выдвижение понятия «психологическая коммуникация» (см.: Березин, 1979, с. 189) — все это не могло не привлечь внимания Асафьева, особенно на рубеже 30—40-х годов, когда он интенсивно занимался обоснованием понятия «интонационный язык эпохи».

Привлекает внимание, с позиций развивающейся интонационной концепции Асафьева, и шахматовское определение «внутренней речи», которая, по словам Шахматова, есть «облеченная в слуховые, частью зрительные знаки мысль» и которая «главный материал свой заимствует из звуковых представлений о словах...» (там же, с. 190).

Ф. М. Березин пишет: «Впервые выдвинутая в русском языказнании в синтаксических трудах А. В. Добиаша роль интонации в оформлении предложения получила в синтаксической концепции Шахматова дальнейшее развитие» (там же, с. 192).

Одним из первых среди европейских лингвистов начала XX века, кто «обратил внимание на изучение интонации как одного из существеннейших признаков „сказуемости“ и предложения» (там же, с. 213—214), был Л. В. Щерба. Труды Щербы также были в поле зрения Асафьева. Не следует забывать, что академик Щерба в 1923 году начал публикацию сборников «Русская речь», где особенно акцентировался вопрос о необходимости изучать проблемы современного языка в его живом функционировании. Такую точку зрения разделяли в эти годы не только многие лингвисты, но и некоторые литературоведы (например, Б. М. Эйхенбаум, В. М. Жирмунский), а также писатели (Андрей Белый, Вяч. Ива-

нов). Проблемы языкоznания уже в 20-х годах слились для Асафьева с проблемами поэтики и, шире, литературоведения, в том числе и с анализом отношения самих поэтов к законам поэтики.

Из ученых, специально занимавшихся проблемами поэтики, наиболее близкий своим идеям подход Асафьев нашел у В. М. Жирмунского и Б. М. Эйхенбаума. Статья первого «Задачи поэтики», опубликованная в 1921 году в журнале «Начала», вошла затем в сборник 1924 года «Задачи и методы изучения искусств», где была напечатана и одна из важнейших для становления концепции Асафьева статья «Теория музыкально-исторического процесса как основа музыкально-исторического знания» (А24). И в ней, и в других асафьевских работах начала 20-х годов, несомненно, обнаруживается тесное соприкосновение с проблемами, поднимаемыми Жирмунским. Это, прежде всего, новый подход к пониманию художественной формы, а именно отрицательное отношение к распространенному дуализму «содержания» и «формы».

Жирмунский пишет: «Разделение что и как в искусстве представляет лишь условное отвлечение <...> Содержания, не воплотившегося в форме, то есть не нашедшего себе выражения, в искусстве не существует». И далее так уточняет свою мысль: «Всякое новое содержание неизбежно проявляется в искусстве как форма» (Жирмунский, 1924, с. 127).

Некоторые из приводимых Жирмунским примеров нашли потом свое «вариационное» повторение у Асафьева. К их числу относится возражение против сравнения формы с сосудом, в который якобы вливается не связанное с самой формой содержание (см. там же). Несомненный интерес для развивающейся мысли Асафьева о специфике различных искусств представляет и трактовка Жирмунским «материала» искусства и его дифференциации по отношению к различным видам художественного творчества, а также такое понимание функций различных выразительных средств, которое исходит из признания того факта, что «в поэтическом произведении его „тема“ не существует отвлеченно, независимо от средств языкового выражения, а осуществляется в слове и подчиняется тем же законам художественного построения, как и поэтическое слово» (там же, с. 137). Жирмунский пишет: «Всякое искусство пользуется ка-

ким-нибудь материалом, заимствованным из мира природы. Этот материал оно подвергает особой обработке с помощью приемов, свойственных данному искусству; в результате обработки природный факт (материал) возводится в достоинство эстетического факта, становится „художественным произведением“ (там же, с. 128). Однако задачу изучения искусства Жирмунский ограничивает «описанием художественных приемов данного произведения, поэта или целой эпохи, в историческом плане или в порядке сравнительном и систематическом» (там же, с. 128—129), то есть чисто формальными задачами, что уже в это время, судя по опубликованной тогда же статье Асафьева, последнего не удовлетворяло.

Жирмунский затрагивает в той же работе и интересующую Асафьева проблему соотношения поэтики и языка. Он считает, что каждой главе науки о языке должна соответствовать особая глава «теоретической поэтики», и выдвигает ряд проблем, направленных на доказательство того особого значения, которое имеет для поэта «звуковой язык» (см. там же, с. 138). Подчеркивает исследователь и вопрос о художественном стиле, считая, что «только с введением в поэтику понятия „стиля“ система основных понятий этой науки (материал, прием, стиль) может считаться законченной» (там же, с. 145).

В начале 20-х годов большим событием в развитии русской поэтики явилось появление в 1922 году книги Б. М. Эйхенбаума «Мелодика русского лирического стиха», где вопрос о музыкальном (мелодическом) начале в поэзии получил всестороннее освещение. Отдельные его статьи на ту же тему (например: Эйхенбаум, 1919; 1920) появлялись и ранее, некоторые из них печатались в газете «Жизнь искусства», где публиковались и выступления Асафьева на музыковедческие темы. Учение Эйхенбаума о мелодике стиха, то есть о музыкальном начале в поэзии, как бы сомкнулось с учением Асафьева о музыкальной интонации, о принципах сочетания речевой и музыкальной выразительности в музыкальных сочинениях. Эйхенбаум пишет: «В последние годы вопросом о „мелодии речи“ и, в частности, об интонировании стиха в связи с теорией декламации занимаются в Институте живого слова. <...> Решение привести в систему накопившийся материал и разрабо-

тать мелодику как отдел теоретической поэтики особенно окрепло у меня после открытия осенью 1920 года Словесного факультета российского Института истории искусств, где вопрос этот, уже независимо от теории декламации, не раз обсуждался на лекциях и практических занятиях, а также в беседах с товарищами по факультету (особенно с В. М. Жирмунским) и со слушателями. Укажу, наконец, что многие современные теоретики музыки и музыканты интересуются вопросами о мелодике стиха и интонации в связи с научными и художественными проблемами музыкальной формы. Таковы: Б. В. Асафьев (Игорь Глебов), еще в 1918 организовавший вместе с Вл. В. Гиппиусом журнал „Мелос“ (вышло 2 номера)...» (Эйхенбаум, 1969, с. 510); затем упоминаются другие деятели музыкального искусства, в том числе М. Ф. Гнесин и А. И. Канкарович (в связи с их опытами «музыкального чтения»). (Сборники «Мелос» выходили под редакцией Игоря Глебова и П. П. Сувчинского.) Об отношении Асафьева к трудам Эйхенбаума свидетельствует сохранившийся экземпляр работы Асафьева, посвященный Данте (A21a), с дарственной надписью: «Б. М. Эйхенбауму от Игоря Глебова — в ожидании столь же талантливых исследований, как „Мелодика стиха“. 10.III.1922. СПб.»

Так же как и Асафьев, Эйхенбаум в 20-х годах еще не владел марксистско-ленинским методом познания закономерностей художественного мышления. Это пришло позже. Но несмотря на преобладание чисто формальных попыток познать специфику музыкальности стиха, здесь было уже немало чутких технологических наблюдений, важных для последующего понимания природы лирического стиха, его связи с романностью, понимания историзма в его развитии. Как Жирмунский и Асафьев, Эйхенбаум был врагом схематизма в анализе явлений искусства. В заключительном разделе книги «Мелодика русского лирического стиха» он пишет, что считает в научной работе «наиболее важным не установление схем, а умение видеть факты», которые именно в свете теории становятся реально видимыми (см. там же, с. 509). «Творчество, — пишет Эйхенбаум, — есть акт осознания себя в потоке истории» (там же, с. 38). И если в начале пути он определял целостность в искусстве как «интуицию целостного бытия» (там же, с. 10), то в зрелые го-

ды, особенно в статьях о Л. Н. Толстом, он связал свою историко-литературную концепцию с пониманием идейно-художественного единства произведения в его многообразных связях с общественно-историческим развитием.

Говоря о значении тенденций развития русской поэтики и языкоznания 20-х годов для формирования концепции Асафьева, невозможно обойти молчанием наследие А. Н. Веселовского, в частности работу, обобщившую его научную концепцию, — «Историческую поэтику». По словам автора вступительной статьи к ее изданию 1940 года, она направлена «против априорной, догматической, антиисторической концепции „высокого и прекрасного“ в эстетике западноевропейских и русских эпигонов немецкого классического идеализма» (Жирмунский, 1940, с. 6). Книга Веселовского складывалась постепенно — в процессе чтения университетского курса «Теоретическое введение в историю литературы (теория поэтических родов в их историческом развитии)».

Наследие Веселовского, как известно, далеко не однозначно оценивалось в советском литературоведении. Вокруг его имени возникали горячие дебаты, дискуссии, споры, одно время господствовала явно односторонняя точка зрения на его труды, обеднявшая истинное значение ученого. Лишь сравнительно недавно появилась книга И. К. Горского, давшая объективную оценку его трудов и справедливо подчеркивающая, что наследие Веселовского — это «высший уровень, какого достигла русская академическая мысль в дооктябрьском литературоведении» (Горский, 1975, с. 6).

Высоко оценивали Веселовского представители литературоведческой мысли 20-х годов. В. М. Жирмунский писал о нем: «Теоретический пафос всей жизненной работы А. Н. Веселовского как ученого — в идее построения литературы как науки» (Жирмунский, 1940, с. 3).

Несомненно (и не только через работы современников-литературоведов), «Историческую поэтику» Веселовского хорошо знал Асафьев. Некоторые положения этой книги, видимо, сыграли роль своего рода стимула для научных поисков Асафьева. Такова, в частности, мысль Веселовского о том, что каждая эпоха не создает своих сюжетов заново, а наполняет старые новым содержанием (идея, ведущая к асафьевскому понятию «переинтонирование»). Напомним также о подходе Веселовского к

анализу явлений художественного творчества с позиций сравнительно-исторического метода. А в книге Асафьева «Симфонические этюды» нетрудно обнаружить воздействие данного Веселовским анализа весенней образности, использование его психологических параллелей, а также его взглядов на историю эпитета.

На рубеже 20—30-х годов из работ по языкоznанию пристальное внимание Асафьева привлекли труды Н. Я. Марра. Путь Марра, как известно, был сложным, противоречивым, его теория вызывала споры, дискуссии. Можно наметить такие основные этапы «жизни» его учения о языке: сначала, примерно до середины 20-х годов, идет упорная борьба Марра за признание его яфетической теории. В 1922 году в журнале «Восток» появляется его статья «Яфетиды», резюмирующая сущность этой теории, а в 1924 выходит в свет статья «Индоевропейские языки Средиземноморья». После этого взгляды Марра начинают утверждаться в отечественном языкоznании. С 1925 года он публикует свои статьи в «Вестнике коммунистической академии», все более и более решительно настаивая на том, что именно его теория отражает методологию марксизма. В 1926 году вышел сборник Марра «По этапам развития яфетической теории».

Нас, как и в других случаях обращения Асафьева к внемузикальным источникам, интересует, что же именно в первую очередь заинтересовало Асафьева в учении Марра на рубеже 20—30-х и в начале 30-х годов и какова была асафьевская оценка взглядов этого ученого. Разобраться в этом в какой-то мере помогают две книги (Марра и о Марре), сохранившиеся в библиотеке Асафьева; книги эти содержат разного рода пометки Асафьева. Еще важнее прямые ссылки на Марра в асафьевских работах 40-х годов. Но прежде несколько слов о том, как в настоящее время, уже в условиях создавшейся исторической ретроспективы, — в специальных работах 70-х годов — оценивается состояние советского языкоznания 30-х годов. Этот период характеризуется ныне как время, когда «расширяется круг изучаемых проблем, возникают новые языковедческие дисциплины, изменяется проблематика философии языка», а в числе ведущих примет создавшейся в науке ситуации отмечаются, с одной стороны, становление «структурализма», с другой — «канонизация в академических публикациях и

комментариях теории Н. Я. Марра и распространение „марризма“ как идеино-методического течения» (Рождественский: Виноградов, 1978, с. 6).

Остановимся на касающихся Марра пометках, сделанных Асафьевым в двух книгах, входивших в его библиотеку (Марр, 1930; Аптекарь, 1934).

Первая из названных книг представляет собой доклад, прочитанный Марром в июле 1928 года в Чебоксарах и в Ижевске (а затем повторенный в Восточном институте в Ленинграде) и адресованный работникам культуры Чувашской АССР. Пометки Асафьева в ней незначительны. Наибольший интерес представляет подчеркнутый текст на с. 26, содержащий утверждение, что «звуковые законы, во-первых, законы не физиологические, а социальные, и как таковые они возникли лишь на определенной ступени развития звуковой речи, именно на той ступени развития, когда надстроечный мир, мир отвлеченных представлений и отвлеченных понятий, так оторвался в господствующем классовом сознании от реального материального мира, что их взаимоотношения стали выражаться техникой отвлеченного порядка...» Отметка на полях имеется и в последнем абзаце той же страницы, где речь идет о дифференциации понятий, составляющих содержание слов, по-разному звуковыявляемых. Эта книга имеет на титуле дату (видимо, это дата ее приобретения): «20/VIII 1930. Ленинград» — и подпись Асафьева.

Значительно интереснее пометки на книге В. Б. Аптекаря. Она также имеет на титульном листе автограф Асафьева: «Прочитал 9—10/XI 34». Обращает на себя внимание запись Асафьева на обороте страницы с оглавлением книги, относящаяся к с. 36 книги Аптекаря:

Стадии эволюции музыкульной культуры:
бессознательное] непроизвольное] общественное творчество
выделение навыков и приемов осознаваемых
(отсюда: ремесленный кастовый период, специализация)
становление музыки как «сам [остоятельной]» *
идеологии приводят к индивидуальному] художественному]
творчеству.

* в смысле образования независимых средств выражения

36-я страница в работе Аптекаря, вызвавшая эту пометку, содержит характеристику отношения Марра к

средиземноморской культуре, к ее этическому элементу — яфетидам в Афразии. Автор книги обращает внимание читателя на то обстоятельство, что Марр переносит, «в полную противоположность индоевропейским лингвистам-младограмматикам, центр тяжести в своих лингвистических исследованиях с формальной фонетико-морфологической стороны на внутреннее содержание речи, на ее смысловую сторону — семантику. Н. Я. Марр отмечает связь яфетидологической палеонтологии с проблемой общественного происхождения языка». Далее Аптекарь цитирует высказывание Марра (в его работе «Яфетиды») о языке как «создании общественности», об отложении «как элементов, так и целых слоев языка на начальной и примыкающих к ней древнейших ступенях развития».

Подчеркивает Асафьев на с. 37 книги и строки из сообщения Марра «Индоевропейские языки Средиземноморья» (1924), где говорится, что эти языки «составляют особую семью, но не расовую, а как порождение особой степени, более сложной, скрещения, вызванной переворотом в общественности в зависимости от новых форм производства». Об интересе Асафьева к средиземноморской культуре свидетельствуют и некоторые другие пометки. Очевидно, Асафьева привлекает попытка Марра осветить вопросы с позиций материалистической лингвистики, интересуют (о чем уже упоминалось выше) приводимые в книге цитаты из классиков марксизма-ленинизма, в частности из лекции В. И. Ленина в Свердловском университете о важности исторических связей (с. 71—72 в книге Аптекаря), из «Немецкой идеологии» К. Маркса — Ф. Энгельса (с. 119—120 в книге Аптекаря).

Отметим внимание Асафьева к мысли Марра о том, что «синтаксис (подчеркнуто Асафьевым. — Е. О.) играл и играет важнейшую роль, выступая как самая существенная сторона звуковой речи, по отношению к которой морфология является лишь техникой, подобно тому как фонетика, в свою очередь, — лишь техника для морфологии» (с. 124 книги Аптекаря). В той же связи характерен и подчеркнутый текст Аптекаря: «Исторический анализ языка у Н. Я. Марра строится прежде всего на прослеживании исторической изменчивости семантики слов, которой, как ведущему моменту, подчинено историческое развитие формальной стороны речи» (с. 83).

О Марре есть упоминания и в работах самого Асафьева. Так, во второй книге «Музыкальная форма как процесс» (A47) Асафьев касается вопроса об «извилистом пути» развития («накопления») мелоса в зависимости от особенностей области и языковых в ней изменений и дает следующую сноску: «В нашей великой стране „звучат музыки“ далеких архаических ритмоинтонационных и мелодических культур. На Кавказе и в Закавказье интонационные пласти сплелись в сложный клубок. То, что сделал в области языкоznания в части, касающейся Кавказа, Марр, настоятельно, и возможно скорее, надо делать в области музыкально-интонационной <...> Даные, полученные здесь, могут помочь распутать много неясностей в эволюции интонаций Средиземноморья и Европы» (A71, с. 308). В статье же «Пути развития советской музыки», говоря о связях русской музыки с музыкальной культурой восточных народов, Асафьев пишет о культуре Кавказа, При- и Закавказья, что «„музыкальное языкоznание“ Кавказа и Армении ждет своего Марра, чтобы распутать образовавшиеся там на давних исторических путях интонационные клубки...» (А., т. 5, с. 60).

В русском языкоznании в 40-е годы ярко выдвинулось имя академика В. В. Виноградова. И то, что вышло из-под пера этого выдающегося ученого до 1949 года — года смерти Асафьева, — конечно, также не прошло мимо пытливого взора Асафьева. В работе «„Борис Годунов“ Мусоргского как музыкальный спектакль из Пушкина» Асафьев (в связи с ролью бытующих интонаций в интонационной культуре эпохи «русского разночинства») цитирует из книги Виноградова «Стиль Пушкина» следующие строки: «Бытовая „проза“ широким потоком врывается в стиховой язык Пушкина, преобразуя его строй, приближая его к непринужденному синтаксису живой разговорной речи устного рассказа» (Виноградов, 1941, с. 368—370). Ссылается Асафьев в той же статье на Виноградова (в частности, на главу «Новые формы синтаксической логики, изобразительности и выразительности в стихотворном стиле Пушкина» из его книги «Стиль Пушкина») и в связи с проблемой «Мусоргский — Римский-Корсаков» и соотношением лирико-драматической и эпической повествовательной речи (см.: А., т. 3, с. 153). Напомним, что из работ Виноградова до «Стиля Пушкина» уже были изданы: «Современный русский

язык. Введение в грамматическое учение о слове» (1938), «Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв.» (1934; 2-е изд. — 1938), «Русская наука о русском литературном языке» (1946).

...До последних лет жизни Асафьев пристально следил за развитием научной мысли об искусстве слова.

Большое место в творческом развитии Асафьева, в формировании его взглядов на специфику музыкального искусства сыграло его постоянное соприкосновение с искусствами изобразительными, особенно его глубокое знание живописи. Как пишет он сам в одной из последних работ, он был человеком, который «едва ли не всю жизнь „вдумывался“ в процесс художественного постижения действительности через отражение ее в стройных образах, выявляемых зрением, глазом...» (А66, с. 25). Из его биографии известно, что и посещение различных музеев в юные годы, и личные встречи с талантливыми представителями изобразительного искусства (особенно благодаря В. В. Стасову и его окружению) сыграли большую роль в воспитании его художественного восприятия жизни. Много времени он постоянно уделял и чтению литературы об изобразительном искусстве, был всегда в курсе развивающейся теоретической мысли в этой области. Яркие страницы, отражающие эти его интересы, содержатся в цитированной выше книге «Русская живопись» (А66).

Примечателен и сам процесс ознакомления Асафьева с музеями, который протекал, по его собственным словам, «...без каталогов и, конечно, без гидов. Запоминал, что особенно поражало воображение. Потомправлялся в соответствующих работах и таким образом воспитывал свой глаз и вкус...» (там же, с. 29). Асафьев отмечает, что для него были очень полезны встречи с театральными художниками, особенно с А. Я. Головиным, а также «увлечение выходившими в то время в Петербурге и Москве книгами и журналами по искусству» (там же). В свете настоящей работы показательны и строки о том, что интерес к познанию архитектуры и скульптуры был для него связан «с пристальным вниманием к вопросам формы». Асафьев пишет: «Меня очень привлекало в архитектуре, главным образом в готической, восприятие форм, как бы осязаемых глазом,

во времени и вместе с тем сразу пространственно данных со всей конструктивной объективностью: одновременно зависимость от материала и его преодоление. Это для меня, как музыканта, было необычным, ибо при „невесомости“ музыкального материала ощущение и понятие „весомости“ и ее преодоления в искусстве интонационном коренным образом отличались от соответствующих явлений в пластических образованиях...» (там же, с. 30).

И далее: «Все эти экскурсы в пластику форм очень помогли — во многом по контрасту — моим исследованиям в области интонационных форм, рождающихся в процессе звуковысказывания. Помнится, под влиянием „искусств осознания“ я еще в 1919 году готовил для Института истории искусств большое исследование: „Процесс оформления звучащего вещества и его кристаллизация“, то есть оформление в музыке» (там же; см. ниже, с. 215—216). Следует обратить внимание в этих воспоминаниях и на то, что Асафьеву ближе всего в живописи был рисунок. Именно в нем, по его словам, была «душа живописи». «Конечно, — пишет он, — мне не чуждо и восхищение красками и красочностью. Но, пожалуй, только восхищение. Притом же мне понятно, как краски становятся цветом, светом, воздухом. В этой области человечество скорее делало выводы из „подсказок“ природы и организовало их. Рисунок же, как и мелодия в музыке, — не вывод из данного, а, вернее, открытый общественным человеческим сознанием ключ, или своего рода рычаг, к образному переосознанию действительности» (А66, с. 35; курсив мой. — Е. О.).

В 20-х годах из концепций художественной формы зарубежного искусства Асафьева более других привлекала идеалистическая теория немецкого искусствоведа В. Воррингера, особенно его работы «Проблема формы в готике» (1910) и «Абстракция и интуиция» (1909). Труды Воррингера, видимо, импонировали Асафьеву, во-первых, самим фактом соотнесения развития искусства с историей духовной культуры общества и, во-вторых, акцентированием формы в готическом стиле. По Воррингеру, в готике нашла полное осуществление «художественная воля» северного человека (понятие, введенное им и встречающееся также в ранних работах Асафьева), а первооснову готического стиля «составляет древнегреческая линейная орнаментика, которая в готике поднимает

ется до высоты архитектонической монументальности» (Гершензон-Челодаева, 1964, с. 50).

Наряду со ссылками на Воррингера в асафьевских работах 20-х годов встречаются упоминания таких авторов, как А. Гильдебрандт, А. Ригль, Г. Зиммель.

Ядро концепции А. Ригля, родоначальника венской искусствоведческой школы, составляет положение, что «эпохальные изменения искусства происходят на основе преобразования свойственной человеку „художественной воли“», под которой он подразумевает «бессознательную психическую структуру человека» (см. там же, с. 46). Из трудов Ригля Асафьев выделяет исследование «Возникновение искусства барокко в Риме» (1908), которое, как он отмечает, учит музыкантов «осторожности в обращении с понятием архитектоники в музыке» (А23а, с. 160). Из работ Г. Зиммеля особенно привлекают Асафьева исследование о Рембрандте и статья о Микеланджело, опубликованная в 1911 году в журнале «Логос» (кн. 1). В 1923 году в Петрограде была издана книга Зиммеля «Конфликт современной культуры» в переводе на русский язык, но, видимо, ее идея извечного антагонизма жизни и формы была чужда Асафьеву: книга эта нигде им не упоминается. Не были в его поле зрения и работы русских ученых марксистской ориентации, что вполне естественно в свете сказанного выше о его трудном пути постижения самой марксистско-ленинской философии.

Завершая обзор «внемузыкальных» истоков учения Асафьева об интонационной специфике музыкального мышления, остановимся еще на двух выдающихся явлениях в развитии русской культуры первой половины XX столетия. Это идеи К. С. Станиславского и А. В. Луначарского, точнее, эстетические основы «системы» Станиславского и социологические принципы эстетики, изложенные в трудах Луначарского, в том числе и его суждения специально об искусстве музыкальном. И тот, и другой — современники Асафьева и его идеальные соратники. Правда, Станиславский вошел в русскую культуру значительно раньше Асафьева. 1898—1899 годы были уже годами начала замечательной деятельности Московского Художественного театра. Асафьев в это время еще был связан с Кронштадтом, Ленинградом, это были его школьные, а затем университетские годы. Первых спектаклей Художественного театра Асафьев не мог видеть. Но летом 1926 года уже вышла из печати на рус-

ском языке книга Станиславского «Моя жизнь в искусстве», которая, несомненно, сразу же стала известна и Асафьеву. (Первый вариант книги Станиславского вышел в 1924 году на английском языке в американском издательстве; во втором издании книга сильно переработана и дополнена.) Впоследствии в трудах Асафьева, особенно в работах 40-х годов, имя Станиславского, его художественные принципы постоянно вспоминаются, на опыт Художественного театра он постоянно ссылается, обосновывая путь развития реализма в музыкальном театре. Сама же книга Станиславского «Моя жизнь в искусстве», безусловно, послужила Асафьеву одним из эталонов для написания его мемуаров «О себе» (А74), которые тоже можно по праву назвать «Моя жизнь в искусстве».

Соприкосновение Асафьева со Станиславским обнаруживается и в понимании неразрывной связи эстетики и этики художественного творчества, в понимании большой коммуникативной роли искусства, в трактовке общности речевого и музыкального интонирования, в принципах развития содержания художественного произведения (сквозной драматургии), в соотношении «техники» и смысла. Не без воздействия принципов театра Станиславского складывались у Асафьева понятия «внутреннего» и «внешнего» действия в русской опере, которые были убедительно применены им уже в его «Симфонических этюдах», а затем нашли свое развитие в различных трудах 40-х годов. Вспомним слова Станиславского о драматургии Чехова (из книги «Моя жизнь в искусстве»): «Его пьесы очень действенны, но только не во внешнем, а во внутреннем своем развитии. В самом бездействии создаваемых им людей таится сложное внутреннее действие. Чехов лучше всех доказал, что сценическое действие надо понимать во внутреннем смысле и что на нем одном, очищенном от всего псевдосценического, можно строить и основывать драматические произведения в театре» (Станиславский, 1954, т. 1, с. 221). «Конечно, — добавляет Станиславский, — еще лучше, если оба, т. е. и внутреннее, и внешнее действия, тесно слитые вместе, имеются налицо. От этого произведение лишь выигрывает в полноте и сценичности. Но все-таки внутреннее действие должно стоять на первом месте» (там же). (Сравним сказанное, например, со статьей Асафьева «Народные основы стиля русской

оперы» или с его анализами оперной драматургии Чайковского, Мусоргского и др.) «Внешнее должно быть оправдано внутри, и только тогда оно захватывает смотрящего» (там же, с. 399). Эти слова Станиславского могут служить, например, выражением кредо Чайковского-драматурга; они хорошо согласуются с асафьевской трактовкой его музыкальной драматургии.

Напомним также высказывание Станиславского о том, как он понимает музыкальность звучания актерской речи: «Я ищу естественной музыкальной звучности. Мне надо, чтоб при слове „да“ буква „а“ пела свою мелодию, а при слове „нет“ то же происходило с буквой „е“. Я хочу, чтобы в длинном ряде слов одни гласные незаметно переливались в другие и между ними не стукали, а тоже пели согласные, так как и у многих из них есть свои тянувшиеся, гортанные, свистящие, жужжащие звуки, которые и составляют их характерную особенность. Вот когда все эти звуки запоют — тогда начнется музыка в речи, тогда будет материал, над которым можно работать» (там же, с. 370; см. также там же, с. 386). Так великий драматург понимал значение «мелодического» начала русской речи — начала ведущего, определяющего специфику музыкального искусства по теории Асафьева.

Начиная с самых ранних своих статей Асафьев всегда утверждал необходимость единства функций дирижера, режиссера и певца в оперном спектакле. Эта же мысль ярко подчеркивается и у Станиславского, утверждающего, что в оперных спектаклях надлежит «...прежде всего примириить между собой дирижера, режиссера и певца, которые издавна враждуют между собой, так как каждый хочет стоять на первом месте. Нужно ли спорить о том, что в опере, в подавляющем большинстве [случаев], преобладает музыка, композитор, и потому чаще всего она именно и должна давать указания и направлять творчество режиссера» (там же, с. 387). Примеры близости взглядов Станиславского и Асафьева на искусство, театр, музыку, на функцию искусства в жизни могут быть значительно умножены. И не случайно в своих работах 40-х годов Асафьев постоянно прибегает (в том или ином контексте) к ссылкам на Станиславского, на принципы его тсатра, считая явление «Станиславский» в русской культуре одним из самых выдающихся и неувядаемых в своей жизнеспособности.

Асафьев всегда подчёркивал органичность появления фигуры Станиславского, с его принципами эстетики, в русской культуре и многократно указывал на «предвестники», подготовившие это явление. Так, например, характеризуя «простоту, естественность, душевное целомудрие и сердечность элегического раздумья» в романе Глинки «Не искушай», Асафьев пишет, что эти качества ведут к лирике Чайковского, «к чеховским пейзажам и жанрам и к лучшему в Станиславском...» (А., т. 1, с. 70). В статье «Композитор-драматург Петр Ильич Чайковский» он рассматривает драматургию Чайковского как «предшественнику лирической драматургии Чехова и режиссерских психореалистических установок Станиславского...» (А., т. 2, с. 61; см. также там же, с. 162—163). А в другой работе замечает: «Теперь, когда за нами „лирический театр“ Чехова, Станиславский и Московский Художественный театр, многим из нас уже трудно оценить великую реформистскую сущность „Евгения Онегина“ по обратной перспективе...» (там же, с. 90).

Наконец, в статье о московском Большом театре Асафьев пишет: «Характерный исторический штрих: со времени Октябрьской революции вошли в сознание лучших представителей Большого театра идеи безусловно назревшей реформы оперного исполнительства и необходимости организации оперной студии. Тем самым вполне естественным был факт сближения творческих сил театра с великим Станиславским. Книга записей бесед с ним * — остается замечательным памятником этой эпохи энтузиастов театра» (А., т. 4, с. 179)... Тема «Асафьев и Станиславский» в плане истории развития теории драматургии русского театра — интереснейшая тема, достойная специального исследования.

Соотношение эстетических взглядов А. В. Луначарского и Асафьева уже нашло обстоятельное освещение в нашем музыкоznании (см.: Рыжкин, 1967). В начале своей статьи И. Я. Рыжкин справедливо пишет: «Их деятельность в конечном счете вела к созданию музыкальной эстетики, основанной на марксистско-ленинской теории. К этой общей цели они шли с разных сторон. Луначарский строил советскую музыкальную эстетику,

* «Творческие беседы мастеров театра». XI. Беседы К. С. Станиславского в студии Большого театра в 1918—1922 гг., записанные заслуженной артисткой РСФСР К. Е. Антаровой (1939). — Примеч. Б. В. Асафьева.

исходя из общих положений марксизма-ленинизма и всё больше погружаясь в конкретный материал музыкального искусства. Асафьев решал ту же задачу в процессе встречного движения: от самой музыки и ею непосредственно выдвигаемых проблем — к марксистско-ленинской эстетике» (указ. соч., с. 285).

Не касаясь в данный момент некоторых дискуссионных положений статьи Рыжкина, точнее — его трактовки самого пути развития концепции Асафьева, подчеркну, что вторая глава этой статьи, посвященная взглядам Луначарского, в целом верно освещает поставленный ее автором вопрос о близости эстетических положений Асафьева и Луначарского; поэтому в настоящей работе ограничимся лишь краткой характеристикой тех ведущих русел, по которым наиболее рельефно прослеживается эта общность. Но прежде всего следует напомнить, что работы Луначарского, посвященные наиболее актуальным вопросам социологии музыкального искусства (а именно здесь обнаруживается наибольшая близость взглядов Асафьева и Луначарского), относятся преимущественно к середине 20-х годов, в частности к 1925—1926 годам, очень показательным в том плане и у Асафьева. Так, в 1923 году появляется первое издание книги Луначарского «В мире музыки», а в 1925-м (в журнале «Искусство») — его статья «Новая книга о музыке» (о книге А. К. Буцкого), включенная в 1927 году в сборник под общим заглавием «Вопросы социологии музыки», а впоследствии вошедшая в переиздание книги «В мире музыки»; там же напечатана и статья «О социалистическом методе в теории и истории музыки» (впервые опубликованная в № 3 журнала «Печать и революция» за 1925 год); в 1926 году в печати появились такие основополагающие работы Луначарского, как «Основы художественного образования» (впервые — в журнале «Музыкальное образование»), «Октябрь и музыка» (в журнале «Музыка и революция»), «Подлинный „Борис Годунов“» (Красная газета, 1926, 17 дек.), «Один из сдвигов в искусствознании» (Вестник Коммунистической академии, 1926, № 15; эта статья вошла также в сборник 1927 года «Вопросы социологии музыки»). Деятельность Луначарского, связанная с разработкой вопросов музыкального искусства, продолжалась до 1933 года включительно.

Оценка, данная Луначарским Асафьеву, уже неодно-

кратно приводилась в работах о нем. Но все же некоторые положения из выступлений Луначарского следует напомнить. Это была одновременно и оценка той работы, которая протекала под руководством Асафьева в Институте истории искусств в Ленинграде (где он руководил Разрядом истории и теории музыки). Статья Луначарского «Один из сдвигов в искусствознании» — отклик на первый сборник «De Musica». «Сборник произвел на меня, — пишет Луначарский, — самое благоприятное впечатление, хотя, как увидит читатель, я не во всем согласен с авторами главнейших статей, в нем содержащихся. Тем не менее этот сборник, и сам по себе, и как характерный кусок всей работы Разряда, свидетельствует о блестящей работе, которая по праву может быть названа европейской по своему масштабу, работе свежей, вдумчивой и в высшей степени полезной» (Луначарский, 1971, с. 201). Подчеркивая особую важность социологического изучения искусства, Луначарский очень положительно оценивает направление, выдвинутое для работы Разряда Асафьевым, отмечает важность основанного им в 1922 году (в рамках организационной структуры института) Музикально-философского (эстетического) семинара (программа его опубликована ныне в кн.: АМБ, 1981, с. 236), а также содержание статьи Асафьева «Теория музыкально-исторического процесса как основа музыкально-исторического знания» (А24).

Характерно, в частности, такое высказывание, относящееся к отчету Асафьева о деятельности института, положенному в основу вышеупомянутой статьи: «Если исходным моментом для исследователя является музыкальный памятник, созданный определенной личностью, то исходным моментом в объективной действительности оказывается уж некоторое широчайшее социальное явление, именно музыкальная среда, или, как еще определнее выражается отчет, музыкально-общественная среда. Конечно, музыкально-общественная среда является частью среды вообще, частью общества. Она характеризуется как идеологическая надстройка, и ясно, что она должна быть исследуема в связи с тем фундаментом, на котором она поконится, которым определяется. Заявление же о том, что развитие этой музыкально-общественной среды имеет свои собственные законы, в этих общих рамках является, конечно, правильным» (Луначарский, 1971, с. 203).

Что же касается статьи Асафьева, помещенной в сборнике «De Musica» (A23a), то Луначарский оценивает ее следующим образом: «Я нахожу в ней две основные мысли. Во-первых, тов. Асафьев идет к марксистскому музыкоznанию, так сказать, с боями. Кое-где он опасливо оговаривается, боясь вульгаризации этого необыкновенно сложного и необыкновенно спорного дела. Конечно, в высшей степени легко нивелировать важнейшие и тончайшие оттенки в области музыкоznания, проводя примитивные, прямые линии по его поверхности. Быть может, в некоторых случаях тов. Асафьев слишком осторожен; но нельзя не сочувствовать ему, когда он говорит о вульгаризаторах и марксизме, и музыки, которых расплодилось немало» (Луначарский, 1971, с. 207—208). «Сейчас, — резюмирует Луначарский, — я только констатирую его несомненный *подход* к историко-социологическому воззрению на музыку, его несомненное стремление связать и нынешнее музыкальное строительство с современностью, его несомненно почтенную осторожность в этом отношении и его несомненно правильные возражения против халтуры в этой области» (там же, с. 208).

Даже самый беглый взгляд на тематику, затрагиваемую в работах Асафьева и Луначарского 20-х годов, позволяет утверждать, что соприкосновение их мыслей было очень многогранным. Можно выделить несколько основных русел такого соприкосновения:

1. Ленинское понимание традиций в развитии культуры, подход к оценке наследия. «Я не знаю, существует ли хоть один великий музыкант, о котором можно было бы сказать, что он устарел, — пишет Луначарский. — Самая простая песня, идущая из глубины тысячелетий, — жива. Жив, как наш дорогой и великий современник, почти весь Бах. Жив и еще не усвоен не только молодым пролетариатом, но и самой художественной интеллигенцией Бетховен. Совершенно ясно, что, несмотря на очень большое своеобразие, продиктованное веком, не умрет Вагнер» (там же, с. 100). Как известно, начиная с первых же публицистических статей Асафьев горячо выступал за усвоение широкими массами слушателей всего лучшего в наследии музыкальной культуры прошлого.

2. Оценка русской классики как национальной гордости и великого вклада в мировое искусство. Вспомним хотя бы выступление Асафьева (в «Симфонических этю-

дах») с «дифирамбом» (как он называл впоследствии свои «Симфонические этюды») русской опере. У Луначарского же, например, читаем: «...придет время, когда все большими и большими массами поднимутся из бездонно богатых недр пролетариата, а за ним и крестьянства, толпы, для которых эта музыка (музыка русской классики.—Е. О.) сделается духовным хлебом» (там же, с. 103). Широко известно, сколько специальных статей написал Луначарский о русских композиторах, как поддерживал исполнение Мусоргского в подлинном звучании, как противопоставлял свою точку зрения нелепым нападкам рапмовцев на Чайковского, о котором еще в 1923 году во вступительном слове на концерте 27 декабря говорил: «Если вы спросите себя, должен ли новый композитор, который хочет сказать новое слово, должен ли он заходить в школу Чайковского, вы должны на это ответить, что если хочешь быть услышанным большими массами, то, может быть, ни у кого из русских композиторов нельзя научиться этому так, как у Чайковского» (цит. по: Орлова, 1980, с. 4).

3. Акцентирование социальной значимости искусства. Опираясь на различные источники в области философии и эстетики, Асафьев целеустремленно шел к пониманию этой функции художественной деятельности через ленинскую теорию отражения в своих работах 40-х годов. Многочисленны обоснования социального смысла искусства и у Луначарского; здесь, пожалуй, наиболее непосредственным было его воздействие на Асафьева, точнее, именно работы Луначарского были для Асафьева опорой в его суждениях о музыке как социально значимом искусстве. «Искусство есть своеобразная организация всечеловеческого опыта. Художник-пионер, если он истинный художник, идет впереди остального общества, организует выше и дальше наш мир сознания» (Луначарский, 1971, с. 215). Поэтому Луначарский, как и Асафьев, большое внимание уделяет вопросу о «музыке быта», считает необходимой тесную взаимосвязь различных жанров музыкального высказывания друг с другом. «Социальная жизнь,— пишет Луначарский в статье 1926 года «Музыка и революция» (то есть как раз в то время, к которому относятся и выступления Асафьева по вопросам социологии музыки),— вообще и всегда требует, чтобы ее насыщали музыкой не только в виде вершинных композиций и концертных исполнений, но насы-

щали бы ею глубоко самый быт, насыщали его песней и песенкой — рабочей песнью, детской песнью, маршем, танцем и т. д. И наш революционный быт, такой приподнятый, требует больше, чем какой бы то ни было другой, этой постоянной насыщенности музыкой» (там же, с. 127). Известно, что проблема музыкального быта интересовала и Яворского. Вообще, этот вопрос — как «вение времени» — занял важнейшее место в музыкальной социологии третьего десятилетия нашего века. Заметим попутно, что почти одновременно и Асафьев, и Луначарский проявили интерес к книге Макса Вебера «Рациональные и социологические основы музыки» (1921): Луначарский написал о ней статью «О социологическом методе в теории и истории музыки» (1925), по инициативе Асафьева предполагалось осуществить издание этой книги в его переводе.

4. Диалектический подход к формообразованию в музыке. Луначарский оказался очень чутким и дальновидным в понимании акцента на проблемах музыкальной формы в работах Разряда истории и теории музыки Института истории искусств и, в отличие от однобокого восприятия этой тенденции деятельности института некоторыми представителями музыкальной общественности как чисто формалистической, увидел здесь еще и другое — стремление подойти к решению проблемы содержания и формы в музыке не вульгаризаторски, а с учетом специфического языка музыкального искусства. Это ясно обнаруживается, в частности, в его высказываниях о работе А. К. Буцкого (статья «Новая книга о музыке»), где Луначарский отмечает важность уже самой постановки таких проблем, как «логика музыкального мышления» и «содержание музыкального мышления». Характерно, что и сам Луначарский, хотя и противоречиво, пытался обосновать свое понимание музыки как «звукания во времени» (см. там же, с. 155). Луначарского привлекает и проблема органичности музыкального произведения, то есть целостности музыкального образа, как мы сказали бы сейчас. Подчеркнем еще одно суждение Луначарского (в статье «Один из сдвигов в искусствознании») — об опасности понимать прямолинейно отражение в искусстве экономики данного общества: «Зеркало каждого искусства есть прежде всего специфическое зеркало, которое весьма оригинально преломляет отражающееся. К специфике этого зеркала относится также то,

что на нем остаются следы прошлого и что эти следы прошлого вступают в своеобразную борьбу и разные комбинации с новыми „отражениями“» (там же, с. 204). Это явный толчок в направлении к разработке асафьевской теории «переинтонирования». И именно через видение *специфики отражения действительности* в музыке Луначарский подходит к оценке увлечения работников института изучением закономерностей формообразования в музыке.

Критикуя многие суждения, высказанные в статье А. В. Финагина «Форма как ценностное понятие», Луначарский вместе с тем считает «очень верным» положение автора о том, что «...в художественном произведении форма вовсе не есть нечто аналогичное вообще формам быта различных „естественных предметов“. Форма в художественном произведении есть понятие чисто ценностное, в конце концов совпадающее с тем, что можно назвать *смыслом* данного музыкального произведения» (там же, с. 224). А в другой статье пишет (в связи со статьей Р. И. Грубера «Проблема музыкального воплощения» во втором сборнике «De Musica»): «В сущности, музыкант, который стремится придать своей музыкальной идеи так называемую *совершенную форму*, стремится именно к ее максимальной выразительности для своей публики, для своих современников, для воображаемого слушателя, и, стремясь к этому, он видоизменяет и самую идею». Здесь нетрудно заметить зерно будущей идеи Асафьева о направленности музыкальной формы на слушателя.

Естественно, что в пределах данной главы невозможно было коснуться всех связей Асафьева с различными областями знания, питавшими и стимулировавшими его мысль. Но и приведенных сведений достаточно, чтобы убедиться в необычайной широте кругозора создателя учения о специфике музыкального искусства, в остроте его интеллекта и всесторонней эрудиции.

Итак, в первой части настоящей книги была предпринята попытка выявить, что и как в развитии мысли о музыкальном искусстве создавало предпосылки для возникновения интоационной теории Асафьева, равно как и кратко наметить основные «внемузыкальные» стимулы, способствовавшие созданию этой теории. При всей огра-

ниченности отобранного из различных исторических эпох материала все же, думается, ясно, что процесс этот проекал очень многопланово и в то же время имел свои сквозные, проходящие сквозь века тематические руслы. К основным из них можно отнести следующие:

1. Стремление найти разграничение между «музыкальным» и «ннемузыкальным» звучанием. На этом пути рождались — начиная еще с древних музыкальных культур — размышления о понятиях «звук» и «тон», создавались представления о выразительности музыкального звучания в отличие от «шумовых» явлений, затем эта линия постепенно разветвлялась, ширилась, включив в себя и рассмотрение роли «внемузыкальных» факторов в самом создании музыкальной выразительности. Развитие мысли о музыке претерпело на этом пути и влияние эстетической теории подражания искусства природе, и воздействие поисков меры самостоятельности психологической функции музыки в жизни человека, а также раздумий о соотношении физиологических и психологических факторов в восприятии произведений музыкального искусства, о выявлении роли, принадлежащей в этом процессе физическим (акустическим) законам. В новом качестве все это преломилось в итоге в теории интонирования Асафьева как учении о специфике музыкального мышления, а в наше время породило открывающую дальнейшие перспективы систему представлений о «специфических» и «неспецифических» средствах музыкальной выразительности (работы В. В. Медушевского, Е. А. Ручьевской, Л. А. Мазеля и др.).

2. Поиски общности и отличных признаков «речи словесной» и «речи музыкальной», выявление их выразительных возможностей. Начало этому было опять-таки положено еще в древних музыкальных культурах, тогда же встал и вопрос об особой роли мелодического начала в музыке. Но свою первую кульминацию проблема «слово и музыка» («речевое и музыкальное произнесение» мысли) нашла в XVIII веке в работах Ж.-Ж. Руссо, выводы которого, как уже говорилось, часто привлекаются Асафьевым. Расцвет русской литературы, в том числе поэзии, в XIX веке повышенное внимание у ряда зарубежных поэтов и прозаиков к интонированию речевого текста — все это стимулировало новый интерес к данной проблеме и отразилось у Асафьева в чутких анализах музыкальных явлений этой эпохи.

3. Все более углубляющееся осознание «временного», «процессуального» начала в музыкальном искусстве. Истоки этого осознания также уводят нас в далёкое прошлое музыки, в эпоху античности (Аристотель), а в более позднее время вопросы «движения», «развития» разрабатываются Г. Э. Лессингом и другими философами и музыкантами XVIII и XIX веков. Кульминация этого процесса — теория Асафьева, обосновывающая идею единства процессуального и пространственного в музыкальной форме. С этим руслом развития мысли о музыке в наибольшей степени связана общефилософская и эстетическая постановка вопроса о соотношении формы и содержания в музыке, которая привела Асафьева к утверждению интонационного единства содержания и формы. Об этом ярко говорит известное положение его второй книги о форме: «Мысль, интонация, формы музыки — все в постоянной связи: мысль, чтобы стать звуково выраженной, становится интонацией, интонируется» (A71, с. 211). Музыкальная форма, таким образом, не есть содержание музыки, но в то же время содержание музыкального произведения не вербально, непереводимо и в неразрывном единстве слито с его формой.

4. Как сквозная тема через все столетия проходит и мысль о взаимосвязи видов искусства как форм художественного мышления, а также о возникновении различного типа их синтеза. Если архаическая музыка вообще возникла в синтезе с другими искусствами, то затем постепенно шел процесс все большего и большего выделения музыкального искусства как самостоятельного, специфического вида художественной деятельности. Однако это не помешало тому, что в период классического его расцвета в XIX и XX веках возникли одновременно и разнообразные формы «состворчества», «взаимопомощи», тесного контакта разных видов искусства. Многосторонне и ярко отразилась эта проблема в асафьевских анализах музыки этих веков (оперы, романса, программной музыки), чему способствовала, конечно, и разносторонность дарования самого Асафьева — прекрасного знатока и изобразительных искусств, и поэзии, и художественной прозы, и театра.

Названные «сквозные» русла, подготавливавшие интонационную теорию, конечно, не исчерпывают всех тематических связей теории Асафьева с изучением проблем музыкального искусства в прошлые века. Однако именно

они представляются наиболее существенными, выступают как главная магистраль поисков в познании специфики и творческой силы музыкального искусства, понимаемого Асафьевым — вслед за многими его предшественниками — как важнейшая область развития всей культуры общества. Связь идей Асафьева с различными истоками неравномерно проявлялась в различные периоды его творческой жизни. Были свои акценты на тех или иных ее этапах, а также различные «соединения» этих акцентов.

Становление интонационной теории Асафьева по отдельным ее компонентам рассматривается во второй части настоящего исследования.

Часть вторая

Б. В. АСАФЬЕВ — СОЗДАТЕЛЬ УЧЕНИЯ ОБ ИНТОНИРОВАНИИ КАК СПЕЦИФИКЕ МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ

Глава I

МЕЛОС КАК ИСХОДНОЕ ПОНЯТИЕ, ОПРЕДЕЛЯЮЩЕЕ СПЕЦИФИКУ МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ

Теория Асафьева об интонационной специфике музыкального искусства складывалась постепенно, но сразу же очень многопланово, с явственным интересом исследователя одновременно ко всем трем видам музыкального мышления: композиторскому, исполнительскому, слушательскому. При этом можно в целом выделить три особенности процесса становления этой теории:

1) подготовка интонационного понимания сущности музыки началась в работах ученого еще до того, как в середине 20-х годов им был введен широкий объем понятия «интонация» (обогащенного впоследствии, особенно в 40-х годах)¹;

2) учение Асафьева, развиваясь как целостная музыкальная система, все время сопровождалось разнообразными выходами в другие сферы художественного творчества, равно как и в различные области развития научной мысли;

3) характерной особенностью Асафьева как исследователя было на всем пути глубоко критическое осмысление найденных им результатов наблюдений и дальнейшее смелое выдвижение все новых и новых гипотез, раскрывающих еще более широкие перспективы освещения главной темы всего его научного наследия — интонационная сущность музыки как искусства.

Стержнем всех размышлений Асафьева был вопрос: что способна отразить в своем содержании музыка и как это отражение происходит в условиях специфики ее материала (звук) и выразительных возможностей ее языка

¹ В своем словаре 1919 года Асафьев определяет интонацию в обычном, «акустическом» плане, а именно: «точность исполнения, чистота спетого или сыгранного звука» (A19).

и форм? Первыми выдвинутыми им конкретными проблемами явились следующие взаимосвязанные проблемы: *мелос как сущность музыки, общее и различное в речевом и музыкальном интонировании, музыкальная форма как процесс и симфонизм как метод художественного мышления*. В пределах данной главы остановимся на первой из них.

Сам термин «мелос» вошел в музыкоznание задолго до Асафьева. В русской специальной литературе мы встречаем его еще в статье Н. А. Римского-Корсакова (1905), в которой он анализирует музыкальный тематизм своей оперы «Снегурочка». Этот термин применяется им для характеристики мелодической сферы образа Деда Мороза. Композитор пишет: «Проходя по различным голосам, они (три мотива, дополняющие друг друга. — Е. О.), тем не менее, образуют один общий *мелос* исключительно минорного наклонения» (Римский-Корсаков, 1954, с. 19). Очень рано термин «мелос» стал применяться в зарубежной музыкальной науке. Что же касается самого слова, то оно восходит к Древней Греции, где этим словом обозначали напев, мелодию, а иногда и просто лирическое стихотворение, предназначенное для пения (см.: МЭ, 1976, с. 531). Таким образом, уже в греческой теории музыки этот термин связывался с мелодической природой музыкального искусства. В зарубежном музыкоznании термин «мелос» стал часто встречаться в XIX и XX веках. Например, Р. Вагнер озаглавил один из разделов своего труда «О дирижировании» (1869) «Новый бетховенский мелос», то есть придал этому понятию обобщающее значение (мелодическая выразительность композитора в целом).

В 1920 году название «Мелос» (*Melos*) присваивается одному из немецких музыкальных журналов, за содержанием которого пристально следил Асафьев. (В январе 1927 года в этом журнале была напечатана его статья «Проблемы русской народной музыки».)

Асафьев дал название «Мелос» издававшимся им совместно с П. П. Сувчинским сборникам (I — 1917 год, II — самое начало 1918 года). Сохранился ряд его пояснений о мотивах выбора такого названия. Прежде всего это письмо 1918 года (недатированное) к Н. Д. Кашкину, где Асафьев пишет, что «после ряда обсуждений и обмена мнениями» пришли к заключению, что «господствующая стихия русской музыки есть Мелос, то есть пе-

сенноб начало...» (цит. по: Орлова, 1964, с. 49). Впоследствии, в своих мемуарах «О себе», Асафьев так мотивировал выбор этого названия: «„Мелос“». Почему „Мелос“? Мне думалось, что еще в средиземноморской культуре и особенно в Греции родилось параллельное „логос“ слуховое постижение музыкальных явлений, обусловившее своеобразно-греческий критерий напевов: ладовый этос. Я не рисковал назвать сборники: *Мелодия*, потому что о *мелодии* в европейском смысле в условиях средиземноморской культуры звука и слуха трудно было мыслить — во всяком случае, при наших сведениях о греческой музыке в отношении слуховых навыков и впечатлений. Осмеливаюсь сказать, что даже Аристоксен точной формулировке еще не поддается. Содержание понятия „интонация“ тоже не раскрывалось тогда в полной мере. Итак, я остановился на названии „Мелос“, в чем для меня акцентировалось смысловое познавательное проявление музыки в ее мелодической (ладовая культура распевов) — преимущественно — природе, то есть в поступательном движении звуков. Кроме того, „мелос“ объединял в себе и музыку устной традиции. Ряд видных знатоков античности тоже одобрил такое название сборников» (A74, с. 504).

Обратим специальное внимание на то, что в высказываниях 1917—1918 годов² понятие «мелос» для Асафьева уже выступает и как идентичное понятию «песенное начало». И характерно, что различные качественные характеристики, связанные с этим корнем, — песенность, «распевность» — будут и в дальнейшем все время варьироваться в его терминологии. В 40-е годы, в процессе развития теории интонирования, возникают и другие — близкие к этому понятию термины: «вокальвесомость», «тонность» и им подобные (см. ниже).

«Песенное, напевное, текучее, длящееся» — вот основные асафьевские характеристики природы музыки в статье «Пути в будущее» (A18). Здесь Асафьев подчеркивает и тот факт, что мелодическое начало в музыке «безусловно общедоступнее, общепонятнее, народнее, нежели гармоническое» (A18, с. 54), то есть подходит к этой проблеме еще и с позиций восприятия музыки слушателями.

² В первой книге о музыкальной форме (A30) Асафьев относит свои первые высказывания о «сущности мелоса и значении „горизонтали“» к 1916—1917 годам (см.: A71, с. 28).

В один год с выходом в свет второго сборника «Мелос» была опубликована статья Асафьева под примечательным названием «О песне и песенности» (A18a), и притом с таким подзаголовком: «По поводу выступления Шаляпина в Мариинском театре». Здесь — сквозь призму той же проблемы мелоса — Асафьевым дается оценка стиля исполнения знаменитого певца. Приведем некоторые положения этой статьи, несомненно, являющейся одной из выдающихся ранних работ Асафьева: «В пении мы жизнь ощущаем через дыхание: *переливчатость звука* оперного дыхания, вот что влечет нас» (курсив мой. — E. O.). И далее: «В пении Шаляпина, широком, раздольном, захватывающем своей плавностью („звук в звук переливается“), мужественной мягкостью и непосредственной искренностью фразировки, раскрывается мир беспредельного становления. Это — сама жизнь, ибо никакие формулы, которыми мы разграничиваем и размежевываем наши психические состояния, не определят непрерывности и в то же время колыханий в шаляпинской интерпретации». И характерно следующее сравнение Асафьева: «...как каждый из нас ощущает *непрерывность своего сознания*, своей психики, где последующий момент качественно отличен от предшествовавшего, включает его в себя и где в то же время всякое мгновение переживается как неделимое целое...» (курсив мой. — E. O.).

Отсюда ясно, что еще на заре научной деятельности Асафьева зарождались, притом в психологическом аспекте, важнейшие для всей его теории положения о природе музыкального развития, о соотношении отдельных звеньев и целого в музыкальном творчестве и восприятии³.

В статье «О песне и песенности» присутствует — как ранний росток — и термин «интонационное» в уже явно расширенном (по отношению к обычному, акустическому толкованию) значении. Он употреблен здесь Асафьевым пока еще в кавычках, и притом в таком контексте: «Как раз в песенности, в этом дивном наследии стародавних времен, сказывается „интонационное“ стихийное, гипнотизирующее свойство музыки. Музыка инстру-

³ Со сказанным выше полезно сопоставить асафьевские определения понятий «симфонизм» и «тонность» (см. ниже, с. 201—205 и, соответственно, 171—172).

ментальная, несмотря на все свое разросшееся влияние над людьми, все-таки не сможет заглушить могучее обаяние песни и пения в особенности...» Так, вслед за А. Н. Серовым, Асафьев утверждает ведущее значение вокального начала в музыке, что будет в дальнейшем широко развито им в работах 40-х годов, посвященных выявлению особенностей музыкальных стилей русских композиторов-классиков. Обратим внимание также на включение в упоминавшуюся выше статью «Пути в будущее» (A18) понятия «мелодическая текучесть», опять-таки вырастающего из наблюдений над вокальным проявлением мелоса в народной русской протяжной песне. По словам Асафьева, именно в русской народной песне «отслоилась, устоялась непрерывная мелодическая текучесть, песенное начало (*мелос*), которое создавало действенное напряжение и соблюдало, таким образом, *непрерывность музыкального сознания*» (курсив мой.—Е. О.). Эту особенность мелодического развития народной песни (становление в процессе постепенного развертывания мысли-образа) Асафьев назвал здесь «симфонизмом русской народной песни» (A18, с. 77).

Так проблема мелоса, песенности сомкнулась в размышлениях исследователя с проблемой симфонизма, но этому звену его интонационной теории будет посвящена ниже специальная глава. Сейчас же проследим далее наиболее существенные этапы развития мысли о мелосной сущности природы музыкального искусства.

В этом плане велико значение всех основных асафьевских работ 20-х годов. В книге 1922 года о Чайковском, в одном из примечаний, мы встречаем следующее разъяснение понятий «песенный», «песенность», «мелос»: «Я бы очень хотел, чтобы понятия: песенный, песенность, мелос не были превратно истолкованы в смысле узко этнографическом или наивно народническом, как обязательное везде и всюду наличие народной песни. Под этими понятиями я разумею песенный строй как основу интонации—Психею музыки, ее жизненную напряженность, ее дыхание. Конечно, это музыкальное начало обязательно присутствует в народном песенном творчестве, органическом продукте природы и непосредственного с ней сосуществования, но, включая в себя песню, оно—больше, чем песня» (A22, с. 55, примечание). А вот характерное для развития мысли Асафьева о сущности музыкального мышления примечание в связи

с оценкой В. Ф. Одоевского как музыканта, который, как утверждает Асафьев, «действительно знал и понимал склад и строй песни, потому что различал в истории музыки ступени эволюции *слухового восприятия и воспроизведения звука, то есть интонирования*» (там же, с. 57; курсив мой.—Е. О.)⁴. Брошенное как бы мимоходом, это высказывание тем не менее весьма показательно для нашего понимания «ступеней» освоения самим Асафьевым понятий «интонация», «intonирование» как в творческом процессе создания музыкальных произведений, так и в восприятии их как определенных художественных ценностей.

В аспекте проблем мелоса и симфонизма (см. ниже, гл. III) Асафьев рассматривает русскую музыку в своих знаменитых «Симфонических этюдах» (A70), созданных им в период от января до июля 1921 года и появившихся в печати (так же, как и книга о Чайковском) в 1922 году, одновременно и с их «спутниками» (дополнениями) — «Письмами о русской опере и балете» (A22б). В этюде «Ночь перед Рождеством» мы встречаемся и с развитием самого определения понятия «мелос», а именно: «Немыслимо представить себе музыку без дыхания. Ни одно произведение нельзя исполнить, не внося в него дыхания. Дыхание обуславливает ту или иную степень песенной напряженности (песенной в том смысле, что и скрипка поет, ибо и вокальная, и инструментальная стихия музыки равно пронизаны песеннстью). Вот эта степень песенного напряжения, или, если можно выразительнее пояснить, *энергия* песенности и есть мелос. В противовес тому, что мыслится и высказывается в слове (логос), мелос выступает как то, что мыслится (то есть и чувствуется, и постигается), но высказывается в интонации, то есть *поется* со словом и без слова (A70, с. 83).

В 1923 году Асафьевым была написана вступительная статья (A26) к книге П. Беккера «Симфония от Бетховена до Малера», изданной на русском языке в 1926 году, где также дается определение сущности «мелодического напряжения». «Это, — пишет Асафьев, — цемент, скрепляющий звучащие элементы таким образом,

⁴ Позже, во второй книге о музыкальной форме, Асафьев скажет: «„Накопление“ мелоса шло извилистыми путями, и в каждой крупной области и стране по-своему, да еще... в связи с изменениями в области языка» (A71, с. 308).

что взамен схематической организованности ощущается при восприятии органическая связь соотношения звуков, связь, раскрывающаяся в развертывании мелодической линии, аналогичном процессу роста. Внутренний опыт постижения мелоса, „песенного начала“ учит тому, что вне динамики такого порядка, вне организующей мелодику напряженности нет органической конструкции музыкального произведения, то есть конструкции, постигаемой слухом, а не зависящей от зрительно-наглядной расстановки „немых периодов“» (А26, с. 9).

Большое значение для развития всех ракурсов теории интонирования имеют его статьи, опубликованные в середине 20-х годов в сборниках «De Musica». Особенно следует выделить из них статью «Ценность музыки» (А23а), очень расширившую терминологию Асафьева (включив в нее целый ряд разнообразных «интонационных» определений: «интонационные элементы», «интонационное множество», «проинтонированный тон», «эволюция интонаций», «интонировать=слышать в звучании»).

Статья «Теория музыкально-исторического процесса как основа музыкально-исторического знания» (А24) может рассматриваться как вершина раннего периода всей научной деятельности Асафьева благодаря активному повороту к разработке проблемы историзма, при том в самых различных ее направлениях (см. ниже, гл. V). В этой статье сам «процесс воплощения звучащего материала» (по терминологии Асафьева) называется «процессом интонирования», а его сущность раскрывается в следующей цепочке определений: «выявление звучаний в точном, определенном, строго оформленном, длящемся тоне, в соотношении тонов и в соотношении тональных объемов или плоскостей и, наконец, в виде непрестанного процесса формообразования, в итоге которого отлагаются разнородные пласти, конструктивные схемы которых служат образцами для подражания». «Итак, — заключает Асафьев это высказывание, — эволюция музыки есть развертывание — фаза за фазой — звучащего материала, явленного в ритмическом интонировании» (указ. соч., с. 76—77).

Исходное для концепции Асафьева понятие «мелос» дало свои новые ростки в работах 1925 года «Речевая интонация» (А65) и «Обоснование русской музыкальной интонации». Первая из них до 1965 года оставалась не-

изданной, вторая вошла (как дополнение) в первую книгу «Музыкальная форма как процесс» (А30) под названием «Основы музыкальной интонации». Поскольку в «Речевой интонации» понятие «мелос» выступает главным образом в плане сравнения музыкального и речевого интонирования, об этой работе речь пойдет в следующей главе. Что же касается работы «Обоснование русской музыкальной интонации», то здесь мы снова непосредственно встречаемся с асафьевским определением самого понятия «мелос» и с разъяснениями, касающимися истории возникновения и утверждения этого понятия в его терминологии. Но прежде всего следует обратить внимание на предваряющий определение мелоса абзац текста, который раскрывает взгляды Асафьева на возникновение и использование той или иной терминологии в искусстве: «Каждый термин в искусстве — если он живой — непременно является собой нечто подвижное и изменчивое, скорее сосуществование взаимопротивоположных тенденций, чем точно ограниченные размеры „вечных истин“». Важно определение соотношений тех или иных факторов, важны функции, свойственные данной совокупности явлений и наблюдаемым свойствам материала, а не окостенелое словесное обозначение. Определение живет постольку, поскольку оно экономит слова, помогая сразу одним понятием отметить и отличить от других исследуемый факт или комплекс тех или иных явлений. Поэтому, прежде чем спорить о нужности или ненужности таких создавшихся за последнее время понятий, как мелос, интонация, линеарность, напряженность, тяготение, устой, неустой и т. д., надо понять их генезис. Может быть, впоследствии некоторые из них окажутся излишними, но сейчас они необходимы, чтобы выделить новое в содержании музыказнания и чтобы это новое оттенить в старом» (А71, с. 196—197).

О понятии «мелос» Асафьев здесь пишет: «Помню, что оно возникло в моем сознании в 1917 году, когда я обдумывал, как определить то качество музыки или музыкального становления, в возникновении которого главной действующей силой является чередование высотностей не как отдельных „точек“, а в их взаимообусловленности и объединенности „дыханием“. Обычное понятие — мелодия — давно уже ассоциировалось с ограниченными формами проявления музыки и не объединяло всех свойств и возможностей мелодического становле-

ния. Через некоторое время понятие „мелос“ всплыло и в Германии и сделалось теперь широко распространенным. Оно содержит в себе *качество* и *функции* мелодического становления. Оно — лозунг музыки жизнедеятельной, реальной, эмоционально отзывчивой, в противоположность оранжерейно-эстетским или консервативно-филостерским и академическим течениям. Мелос прежде всего включает в себя *главное* в музыке: напевность, сопряженность и динамичность. Динамичность не в смысле акцентируемых *отдельных* оттенков силы звука, а как действие сил, обуславливающих звучание, познаваемое в соотношении высотностей, в закономерном чередовании тонов и в их сопряженности» (там же, с. 197—198). Это определение мелоса можно считать наиболее развернутым и обобщенным. К нему следует, правда, добавить еще одно важное суждение Асафьева из той же книги: «Слух становится мерой вещей в музыке. Нет абстрактной архитектоники, абстрактных зрительных форм-схем. Понятно, что в связи с этим еще более выдвигается мелос — и существенный элемент музыки, и важнейшая интонационная сфера. Мелос объединяет все, что касается становления музыки — ее текучести и протяженности. Из мелоса рождается и представление о горизонтали» (там же, с. 207). А двумя главными видами «становления мелоса» Асафьев считает «перемещение и „опевание“» (там же, с. 88).

Дальнейшее развитие проблемы мелоса больше идет по пути обогащения наших представлений о сущности мелосного развития и рождения новых ответвлений от этого обобщающего понятия, притом часто уже с учетом и исторического времени его проявления, и национального характера музыкального стиля. Особенно это становится явным в асафьевских трудах 40-х годов, где новые разветвления мелосной трактовки музыкального искусства идут одновременно двумя путями: (1) по пути применения их к раскрытию национальных особенностей русской музыки и (2) по пути расшифровки общих *законов* мелодического становления и развития.

По первому — широко используются понятия «распев», «распевность», «распевное» (как по отношению к творчеству отдельных русских композиторов, так и по отношению к народной русской песне и проявлению национального мелоса в знаменном распеве). В исследовании 1947 года «Чародейка» Асафьев пишет, что в рус-

ской музыке «распевность... упорно проявляет себя и поет в самых различных стилях», а эту оперу в целом характеризует как «огромную, раскидистую — в этой русской загадке распевности, распевания» (А., т. 2, с. 162). И далее: «В опере главное — распевание и как качество звучания и как смысл» (там же, с. 164).

Выявление национальных особенностей русской музыки через качества распевности, песенности ярко выступает и в ряде афоризмов Асафьева, собранных им на основе бесед с различными музыкантами (А43), например: «Роспев, распевание — вот что главное, на чем зиждется русская вокализация, а впрочем, и русское голосование, а если глубже вслушаться, то и все русское в русской музыке» (дано как высказывание А. Д. Кастальского). Или такая мысль (из бесед с западноевропейским музыковедом): «..русский народ „распевал“ мелос знаменного распева как свое великое творческое достояние и превратил его в одно из сокровищ русской песенности».

В последний свой цикл — «Музыка моей Родины» — Асафьев включает специальный очерк «О русской песенности», в котором основной объект содержания — безграничное богатство проявления песенного в русском народном творчестве, сказавшееся и в различных стилях русских композиторов, которые, как правило, глубоко понимали саму сущность мелодического, песенного развития в народной песне. Особо Асафьев выделяет здесь — как высший этап мелодической мировой культуры — русскую протяжную песню. В ней, по его словам, «ведь почти каждый отдельный звук... облюбовывается, осязается» (А., т. 4, с. 77). Пишет он (в статье «Напутствие» из того же цикла) и о мелосе знаменного распева, называя его мелосом «возвышенного мелодического содержания» (там же, с. 69). Этую мысль Асафьев дополняет характерным примечанием: «Понятие „мелос“ я позволю себе противополагать греческому же понятию „логос“» (там же).

Второй путь обогащения в 40-е годы «мелосной» терминологии в асафьевских трудах 40-х годов — это путь теоретического обоснования прежде всего интонационной сущности интервалов; в связи с этим вводятся специальные понятия: «тонность» и «вокальвесомость».

Еще в первой книге о музыкальной форме (А30) читаем (в добавлении 2-м): «Самое понятие *тон* — основ-

ное понятие музыки — содержит в себе указание на неизбежность познания музыки через восприятие звуков, закономерно сопряженных, через ощущение их высотности» (A71, с. 195). Во второй книге (A47) определения «тона», «тонового напряжения» многочисленны. Напомним некоторые, наиболее обобщенно раскрывающие сущность асафьевской концепции. «Иметь тон — это держать постоянно, непрерывно некое качество звучания, подобное естественной плавности и ясности звука хорошо поставленного голоса человека» (A71, с. 216). «*Быть в тоне*», по Асафьеву, — основа музыки как интонирования и означает определенную «систему сопряжения звуков» (там же, с. 217). «Тон — напряжение, усилие, потребное для выскакивания эффекта, длительного эмоционального состояния, безразлично — в музыкальном тоне или слове — тон в своей эволюции выработался в тесной связи с эволюцией человеческого „общественного“ уха» (там же, с. 354—355). Это качество музыки, по Асафьеву, и делает музыку «искусством людского общения» (там же, с. 217). И еще одно очень существенное определение: «Выявление тона, „тонности“, если оно — не выражение отдельного эффекта (крик, междометие), — всегда становление (курсив мой. — Е. О.), то есть дано как непрерывность, текучесть, как „тонус голосовой“, границы которого естественно определяются объемом дыхания и моментами вздоха. Непрерывность эта управляема ритмом и тембром» (там же, с. 355).

Так проблема мелоса связывается в один клубок с проблемами музыкального развития, формообразования, с функцией ритма, тембра. Подробнее об этом пойдет речь в следующих главах. А пока подчеркнем, что в одной из самых последних своих работ — «Слух Глинки» (A50) — Асафьев вводит еще и понятие «тон-ячейка», имея в виду первичный смысловой исток музыкальной образности, то есть соединяя в таком наименовании пространственное и временное начало в становлении музыкальной мысли (подробнее об этом см. ниже, гл. IV и Послесловие).

«Тон», «тонность» неразрывно связаны и с асафьевской трактовкой *интервала*, который, по его утверждению, является «точным определителем эмоционально-смыслового качества интонации» (A71, с. 355—356). Интервал «как систему» Асафьев называет «первичным выразительным единством» (там же, с. 220). Он рассмат-

риает интервал как «одну из первичных форм музыки», а интонационный отбор интервалов выявляет, с его точки зрения, характер того или иного музыкального стиля (см. ниже, гл. VI).

Асафьев настаивает на необходимости слухового воспитания «„вокального“, т. е. „весомого“, ощущения напряженности интервалов и их взаимосвязи, их упругости, их сопротивления» (там же, с. 226) и считает большим достижением в развитии музыки «различение интервалов как точных измерителей эмоционального строя звукопроизнесения» (там же, с. 212). «Каждый интервал приобретает качество нервного, отзывчивого проводника чувствований», — читаем в другой его работе (А., т. 4, с. 53). И далее: «Песенность требует... ощущать каждый звук *весомым*, внутри себя выношенным, выпестованным, значит, *тоном*» (там же, с. 78—79). Он утверждает вокальный генезис интервалики, считая, что лишь *a posteriori* она была закреплена в инструментализме, хотя последний и привнес в нее свои особенности (см.: А71, с. 213—214). Яркое представление о том, как понимал Асафьев интонационную сущность интервала, дает его рассказ о своей работе над слухом (в воспоминаниях «О себе»): «Сложнейшим делом, — пишет Асафьев, — было перевоспитать в себе легкомысленно пассивное ощущение интервалов как *данностей* в активное освоение каждого интервала в *качественности* его и в *конкретно-интонационной* сопряженности любого интервального комплекса» (А74, с. 390).

В работе «О чужих странах и людях» читаем такие строки: «Каждый человек имеет свой характерный тон общения с людьми, свой голосовой непрерывный тонус произнесения и столь же характерный для него комплекс интервалов, на котором базируется его интонация. Это свойство в применении к оперному характеру, как драматически действенный фактор, представляет собой естественный стимул или ядро русского оперного интонирования и психологического лейтмотивизма» (А., т. 4, с. 134). «Психологическим лейтмотивизмом» Асафьев называет русский оперный лейтмотивизм, резко отличный, по его мнению, от лейтмотивизма Вагнера («ближе к Гретри») и определяемый им как «некий в ходе внутреннего действия становящийся комплекс интонаций, характерных для данного действующего лица». «В симфониях, — добавляет Асафьев, — это также чуткий

интонационный комплекс вокруг центростремительных идей» (там же).

Как известно, в 40-х годах — до самых последних дней жизни — Асафьев усовершенствовал определения применяемых им терминов в своем музыкальном словаре (появившемся в первой своей редакции еще в 1919 году). Выше (см. с. 161) уже говорилось о том, какие значительные изменения претерпело при этом, например, толкование термина «интонация». Не меньший интерес представляет сравнение определений мелоса в ранней и поздней редакциях его словаря терминов. Приведем эти определения.

1919 год: «Мелос — мелодия, песня. Мелодичность в музыке» (А19, с. 43).

40-е годы: «*Мелос* (греч. — мелόдия, пέсня) — это понятие объединяет все формы мелодии и *свойства* мелодичности (вернее — мелодийности) — качественную, выразительную сторону всех видов звукосоотношений как последований во времени» (А78, с. 83).

Сопоставление этих формулировок красноречиво свидетельствует о все более глубоком постижении специфики музыкального искусства. Подчеркнем еще раз, что на протяжении всего многолетнего развития теории интонирования Асафьев неизменно утверждает значение мелоса как ведущей категории в системе выразительных возможностей музыки, а следовательно, и как ведущего фактора музыкального мышления.

Глава II

РЕЧЕВОЕ И МУЗЫКАЛЬНОЕ ИНТОНИРОВАНИЕ

В асафьевское понимание проблемы соотношения речевого и музыкального интонирования, равно как и неразрывно связанной с нею проблемы «музыка и слово», наиболее четко вводит следующее его суждение, высказанное в работе «Речевая интонация» (1925): «...речевая и чисто музыкальная интонация — ветви одного звукового потока» (А65, с. 7). Сущность же их взаимоотношения, по Асафьеву, определяется тем, насколько «мелосное» влияет на характер речи, и главное, как речевое в условиях закономерностей музыкального мышления становится тем или иным типом мелоса.

Вся названная работа (имеющая учебно-методический характер и рассчитанная на использование в практике преподавания сольфеджио) построена таким образом, что позволяет на живых примерах из народного творчества проследить движение от «интонирования вне музыкального тона» к различным фазам музыкального интонирования с постепенным расширением мелодического диапазона. Работа снабжена очень большим количеством нотных примеров, подтверждающих мысль автора. Включена в нее и специальная глава о мелодике, начинающаяся опять-таки с определения мелоса — как «основного элемента музыки, сущность которого постигается в интонировании последовательностей тонов, сцепленных друг с другом и движущихся как бы в горизонтальном направлении: от точки отправления до момента замыкания мелодической линии» (там же, с. 23).

Но еще задолго до этой работы, в одной из статей 1915 года, Асафьев, характеризуя творчество Мусоргского, касается, в частности, вопроса о преломлении речевого начала в мелодике композитора. Он направляет здесь основное внимание именно на то, как Мусоргский преломляет музыкальные возможности речи, и утверждает, что он «менее всего велик» там, где просто имитирует речь, а не выявляет существо ее мелодической направленности.

Теорию «слияния» слова и музыки в творчестве Мусоргского Асафьев подвергает сомнению: «Музыка Мусоргского, — пишет он, — очень часто неизмеримо выше текста, сочиненного самим Мусоргским! Кроме того, „полное слияние“, соответствие между словом и музыкой [—] понятие очень относительное» (A15, с. 123). «Там, где Мусоргский давал чуть ли не воспроизведение, имитацию человеческой речи, движений, ощущений, описывая „буквально“ музыкой содержание текста, — там он менее всего велик („Женитьба“). И сам он это инстинктивно чувствовал и „Женитьбы“ не кончил...» (там же, с. 122). И характерно такое суждение: «Если я говорю о соответствии, слиянии, совпадении текста и музыки, то думаю при этом о совпадении творческой силы и мысли поэта и музыканта („Борис Годунов“ — хотя бы сцена в келье Пимена), а затем о соответствии и сходстве вызываемых настроений» (там же, с. 123). А в очерке 1917 года о Мусоргском (опубликован как составная часть «Симфонических этюдов») Асафьев, подчеркивая

главнейшую роль в окончательном начале в творчестве композитора, пишет: «Поразительна чуткость, с которой Мусоргский оплодотворяет звуком именно самое существенное, глубокое, необходимое из того, что дает текст. Этим свойством он творит форму и избегает опасности мелочного следования за деталями оттенков словесного рассказа» (A70, с. 202). В том же очерке подчеркивается, что у Мусоргского в партии Марфы («Хованщина») «звуковая речь (речитатив или сказ) развивается в *мелос*, в песенность» (там же, с. 204).

Уже в самых ранних работах Асафьева мы встречаемся и с его интересом к вопросу об интонировании в поэзии. Он даже замышлял в начале 20-х годов специальную книгу на эту тему, и хотя замысел этот не был полностью осуществлен, тем не менее такие его работы начала 20-х годов, как «Данте и музыка» (A21а), «У истоков жизни. Памяти Пушкина» (A22а), «Видение мира в духе музыки» (A72а) и некоторые другие, достаточно ясно раскрывают его основные взгляды на этот вопрос. «Музыкант и поэт воспринимают жизнь слыша», создают свои «человеческие песни-музыки и песни-слова» — такова, например, мысль, высказанная им в статье о Пушкине (A22а, с. 9). В стихах великого поэта он ощущает насыщенность строя «песенным напряжением или звуковой переливчатостью» (там же, с. 13). «Поэзия, лишенная музыкального начала», по его словам, — «глухая поэзия», а «напевность стиха» он характеризует как «ценнейшее свойство, как *λογος* и *μελος* поэзии» (там же, с. 31). О «звуковом смысле» в поэзии он пишет и в работе, посвященной поэзии А. Блока (A72а), а один из разделов этой статьи озаглавлен «Песня, пение, песенность».

Интонационное в поэзии и, шире, в творчестве мастеров слова продолжает интересовать Асафьева и в последующие годы. Характерно в этой связи следующее, например, высказывание: «За интонацию борются подлинные поэты, когда говорят, что правильно рифмованные и ритмованные стихи — еще не поэзия. За интонацию борются писатели-прозаики, как Флобер, вслух произнося себе искомые или только что записанные фразы и периоды. За интонацию борются композиторы, как Верди в своей переписке с либреттистами, как Вагнер, который сам пишет свои драмы-поэмы, внедряя в них интонационно необходимые ему ассонансы и аллитера-

ций, ибо из интонаций всецело рождается и слово, и музыка» (А., т. 1, с. 159). А в работе «Слух Глинки» (А50) Асафьева специально интересует вопрос: «как слышал Глинка русский стих?»; и он вводит в ее содержание анализ пушкинских заметок на полях «Опытов в стихах и прозе» К. Н. Батюшкова, а в связи с этим утверждает, что в заметках Пушкина, в его восхищении своим современником «слышатся гармоничные качества дорогое нам облика Глинки» (А., т. 1, с. 301).

На асафьевское понимание соотношения речевого и «мелодического», поэтического текста и музыки проливают свет и его высказывания о жанре романса. Так, в предисловии к вышедшему под его редакцией сборнику статей «Русский роман», подготовленному еще в процессе работы руководимого им семинара 1924/25 года, читаем: «...необходимо при изучении романса принимать его как своеобразную интонационную сферу — сферу содружества и антагонизма (последнее вернее) речевых и музыкальных интонаций (звукосопряжений). При разложении любого романса на схемы (периоды, фразы etc.) от его звуковой природы ничего не остается. А между тем как в отдельном слове неверный акцент или искаженное интонационное произношение меняет его смысл, так и в музыке свойства и характер звукосопряжений, связанные и обусловленные множеством причин, составляют то главное в ней, без познания чего не охватить всецело содержания музыки» (А30б, с. 6). Цель же «семинария» по русскому роману так определяется Асафьевым: «Не анализировать схемы романов, а наблюдать причинное становление музыки, исходя от понимания романса как интонационного единства, в котором налицо взаимодействие двух руководящих факторов — двух полноправных видов интонирования: речевого и музыкального, находящихся в состоянии неустойчивого равновесия» (там же, с. 7).

Аналогичная постановка вопроса находит отражение и во второй книге о музыкальной форме. «Область Lied (романса etc.) никогда не может быть полной гармонией, союзом между поэзией и музыкой. Это скорее договор о „взаимопомощи“, а то и „поле браны“, единоборство. И тут-то заключается интерес, притягательность и смысл эволюции данных форм. Возникающее порой единство — всегда результат борьбы, если оно не „механистично“, не формально. Стоит только понять простой факт: не из

родственности, а из сопротивления интонаций поэзии и музыки возникают и развиваются Lied и родственные жанры; и вся их творческая история становится вполне понятной, четко обозримой и крайне содержательной. То же и со стилистикой и эстетикой Lied» (А71, с. 233—234).

Хотя в 40-х годах Асафьев и не создает специальных работ о «речевой интонации» (точнее — речевом интонировании), ее роль в обогащении художественной выразительности музыки постоянно затрагивается в его исследованиях этого периода, особенно в связи с характеристикой стиля русских композиторов. Проблема речитатива в операх, типы взаимосвязи музыки и поэзии в жанре русского романса и многообразие этих связей — все это неизменно находится в поле зрения Асафьева. Воздействие речи на мелодику характеризуется им и в аспекте общего развития реалистического метода в русской музыке 50—60-х годов XIX века, когда, по его словам, «проснувшиеся демократические разночинные слои проявили живой интерес к музыке и к музыкальному просвещению» (А., т. 3, с. 245). Быстрые качественные изменения в русском языке, в русской литературе отражались, по его утверждению, и в речи музыкальной. «Выковывался, ширился и расцветал новый (особенно качественный) интонационный „словарь“, до которого музыка в моменты интонационных кризисов в языке и поэзии становится особенно чутка» (там же, с. 246; курсив мой. — Е. О.).

Поиски правды воплощения «слова-звука» становятся ведущей тенденцией в русском романсе второй половины XIX века. С этой тенденцией связана сущность реформаторских устремлений в русской опере 60—70-х годов. Благодаря использованию выразительности речевого интонирования создаются меткие характеристики различных по своей социальной принадлежности персонажей в произведениях Даргомыжского, Мусоргского. Именно обогащение мелодического языка речевой выразительностью явилось одним из истоков гибкого ариозного стиля Чайковского, в частности в поразительно правдивых сценах-диалогах его опер. Смысл речи рельефно воплощается в разнообразных по сюжетно-сценической ситуации хоровых народных сценах. Яркое выражение находит *речевое, ставшее мелосом*, в русском исполнительстве, например в стиле пения Ф. Шаляпина, в пианизме

А. Г. Рубинштейна и других музыкантов, заложивших глубокие основы русской национальной исполнительской школы.

В своей «Книге о Стравинском» (1929) Асафьев выдвигает такую классификацию ариозно-речитативной выразительности в русской опере (он называет эти разновидности «манерами» декламации): «а) декламация при обобщающем мелодическом рисунке: преобладание напевности, почти полная слитность линий, ясно слышится мелодия, знаки препинания чисто грамматические не играют роли, остановки — эмоционально обоснованные или же перерывы, вызванные необходимостью взять дыхание поглубже; б) речь „взрывная“, с подвижными акцентами, со скачками голоса, интонации, характерные для данного состояния или переживания: ломаная линия, мелодии нет, но есть желание подчеркнуть каждое слово и его смысл; в) при наличии безусловной напевности надо различать: народный склад интонаций и романно-салонный городской; д) при наличии „взрывности“ надо принимать во внимание тоже „жанр“ и характер речи, а также учитывать степень грамматической рационализации, влияние поэтической строфики и метрики и воздействие театральной декламации с ее пафосом» (A77, с. 206; далее Асафьев приводит конкретные примеры).

Примечательна в той же книге и такая мысль автора: «Когда-нибудь, когда филологи-музыканты дойдут до понимания эволюции мелодики и до исследований музыкального начала в речевых интонациях, они найдут во многих произведениях русской вокальной музыки неисчерпаемый источник для изучения. Тогда, быть может, по-настоящему оценят „Евгения Онегина“ Чайковского и догадаются, почему эта опера была столь любима несколькими поколениями, несмотря на презрение со стороны многих законодателей вкусов и судей искусства» (там же, с. 207).

Проблема речевого интонирования и его значения для музыкального искусства широко разрабатывается Асафьевым в 40-х годах преимущественно в работах о русских композиторах-классиках. Продолжается развитие в различных ракурсах основного его положения о том, что при органичном включении речевых истоков в мелодии создаются его новые выразительные возможности, что обогащает художественный метод многих компози-

торов. Как основные можно наметить следующие направления в освещении этого процесса: 1) значение музыкального переинтонирования речевых истоков для русского музыкального искусства 60—70-х годов XIX столетия в целом; 2) русская речь в произведениях Даргомыжского и Мусоргского как средство создания социально-конкретных музыкальных характеров; 3) значение речевой выразительности в развитии ариозно-речитативного стиля русской музыки («Каменный гость» Даргомыжского, некоторые сочинения А. Рубинштейна, Чайковского — в различных жанрах); 4) ораторская речь в отражении музыкального искусства. Проиллюстрируем сказанное некоторыми суждениями Асафьева.

Характеризуя усиление демократических тенденций в русском искусстве середины XIX века, Асафьев пишет, что с этими тенденциями связан процесс демократизации речи и словесной, и музыкальной. «Культура интонаций, как эмоционально-смысловое качество музыкальной речи», насыщенной в это время живыми интонациями эпохи, воспринимается, по его словам, «как свое, близкое, голоса родины и матери в песнях и *живой речи*, голос возлюбленной, лепет ребят» (A72, с. 21; курсив мой. — Е. О.). А в исследовании об опере «Евгений Онегин» Асафьев отмечает, что «среди видов выявления музыки как интонации именно *романс*, и особенно в стадии решительной его демократизации, в сфере городской бытовой лирики, заключал в себе как основное качество тесное *общение тона-слова, мелодически обобщенное*, а не в виде аналитически раздробленного скандирования каждого слога музыкальным тоном» (А., т. 2, с. 130).

О том, как понимал Асафьев «музыкальное» начало в словесно-речевом искусстве, говорит и одно из его замечаний о прозе А. Н. Островского. Асафьев пишет, что «проза Островского представляет собой превосходный *вокал*», и восхищается исполнением ее известным драматическим актером К. А. Варламовым, с его «богатством переливов гласных („о“ и „а“) и „оттенков“ напевной речи»¹.

В работе «„Борис Годунов“ Мусоргского как музыкальный спектакль из Пушкина» Асафьев называет главным в опере «правду человеческого голоса, *музы-*

¹ Асафьев Б. В. О себе (машинописная копия рукописи, с. 346—347; автограф хранится в ЦГАЛИ: ф. 2658, ед. хр. 349).

кальные законы человеческой речи», поясняя свою мысль следующим образом (в примечании): «Подчеркиваю, музыкальные, ибо совсем неверно упрекать Мусоргского, что он шел от речи в ее бытовом натуралистическом значении к музыке, тогда как именно закономерности человеческого произнесения — общения голосом человеческим, то есть живая интонация, определяли для него эмоциональный стиль и смысл речи и мелодии» (А., т. 3, с. 110). И далее: «Мусоргский... стремился найти русское мелодическое основание для русской оперы в музыкальных закономерностях русского языка, русской речи, в богатейших интонациях русского человека...» (там же, с. 113; последний курсив мой. — Е. О.). По словам Асафьева, Мусоргский «...проницательно ощущал, в чем родник реализма русской музыки. Понять смысловую основу в детальнейших изгибах интонации русской речи и там обрести „мелодию, творимую говором человека-ским“...» (там же). А в словаре терминов (2-я редакция) Асафьев пишет: «Слово и тон у Мусоргского составляют неразрывное целое, и каждое лицо, каждый характер в его операх и романсах сохраняет свой основной, ему свойственный отпечаток речи» (А78, с. 113). И далее перечисляет многочисленные виды речитатива — «от полного подражания говору и оттенкам определенной речи до выразительной ораторской или театральной деклamationи (монологов и диалогов) трагического или комедийного характера, от получения-полупения или мерного сказа (например, в былинах), а также выкриков и разного рода кличей до развитого драматического речитатива с инструментальным сопряжением» (там же).

О понимании неразрывных связей речевого интонирования с мелосом ярко говорит и следующее замечание Асафьева (в статье «Русская музыка о детях и для детей»): «Крестьянское чтение вслух — тоже пение. Но петь, читая, то есть напевно произносить слова, может крестьянский слух лишь в том случае, если слова-то привычные, из крестьянской бытовой речи. Новые слова, да еще сугубо газетные, не интонируются, а просто отлагаются в памяти» (А., т. 4, с. 99). В статье же «Русский народ, русские люди» Асафьев, характеризуя песню Даргомыжского «Мельник», пишет: «Эта маленькая песенка-сценка могла бы быть одним из прекраснейших подготовительных этюдов к школе русской классической оперной характерологии (учение о характерах в музы-

ке), чем является в конце концов „Каменный гость“ Даргомыжского. Сеть тончайших диалогов, сплетенная из гармоничнейшего сочетания интонаций речи (стиха) и интервальных, то есть музыки...» (там же, с. 121).

Асафьев затрагивает (в книге о музыкальной форме) и вопрос о воздействии на музыкальную выразительность ораторского типа речи: «Место и среда, темп жизни и социальная среда влияют на мелос. До сих пор очень мало (даже почти совсем *не*) учитывалось воздействие на формы музыкальной речи и на конструкцию музыкальных произведений методов, приемов, навыков и вообще динамики и конструкции *ораторской речи*, а между тем риторика не могла не быть чрезвычайно влиятельным по отношению к музыке как выразительному языку фактором» (A71, с. 30—31). В словаре терминов, характеризуя речитатив как «омузыкаленную речь, в которой подчеркнуты все ее музыкальные свойства», Асафьев в конце справки о данном термине добавляет: «Область речитатива является, в сущности, областью музыкальной риторики» (A78, с. 113).

Асафьев очень широко рассматривает сферу интонирования и считает, что «...нельзя ограничивать, как это делают иногда филологи и литературоведы, область интонации интонациями вопроса, ответа, удивления, отрицания, сомнения и т. п. Ибо область интонаций как смыслового звуковыявления безгранична. Но отбор их на каждой социальной стадии, затем эпохой, затем в искусстве — стилистикой ограничен». И подчеркивает затем мысль о том, что, возможно, интонация как явление «осмыслиния тембра... имела наибольшее влияние на образование и закрепление в сознании неких „констант“ — постоянных звуко связей, которые рождали *мелос* — осмысленно-напевную речь; и уж из нее „дистиллировались“ прочные звуко связи, то есть *интервалы*» (A71, с. 240).

Под воздействием работ Асафьева проблема «речь и музыка» нашла широкое творческое развитие в работах многих современных советских музыковедов (см., например: Васина-Гроссман, 1972; Васина-Гроссман, 1978; Ручьевская, 1966; Ручьевская, 1978; Фрид, 1981).

В заключение — ради более ясного понимания дальнейшего материала — следует оговорить, что при всей «многовариантности» использования Асафьевым понятий «интонация» и «интонирование» все же можно про-

вести в асафьевской трактовке этих понятий достаточно четкую грань между ними. Термин «интонирование» всегда применяется Асафьевым при освещении процесса становления, развития; «интонация» же есть некий результат интонирования — «интонационная структура» музыкального произведения, которая, как он пишет сам, «отложилась» «в сознании музыканта» (A24, с. 71; см. ниже, с. 218—219). «Структурно-интонационное» запечатление мысли через интонацию может иметь очень разные масштабы. Это может быть и микроячейка смысла, и более развернутое формообразование (смысловая часть музыкального тематизма), и т. п. При этом оно имеет не только «горизонтальное» воплощение: смысловые «интонационные константы» присущи и гармонии, и тембру, ибо и тембр, и гармонический комплекс, по Асафьеву, интонационны.

Глава III

РИТМ И ТЕМБР КАК ИНТОНАЦИОННЫЕ ЯВЛЕНИЯ

Иntonирование — как «мелосное», так и речевое — неизбежно протекает в условиях определенного ритма и тембра. И оба эти фактора в теоретической концепции Асафьева также имеют *интонационный* характер, то есть несут в себе тот или иной художественный смысл. Наиболее полно и последовательно интонационная природа ритма и тембра в музыке раскрыта исследователем в его второй книге о музыкальной форме (A47), хотя путь к этому раскрытию уже был проложен многими ранними его работами.

По Асафьеву, «...неинтонируемого ритма в музыке нет и быть не может. Музыка как ритмическая схема или конструкция есть *зримость*, если не абстракция» (A71, с. 311). А если музыкой начинают управлять «слогочислительные или слогоизмерительные метрические схемы», то «музыка либо „мертвеет“, либо становится „прикладной“...» (там же). «Ритм — не абстрактность: он — *интонационный* стержень» (там же, с. 312).

Из ранних работ Асафьева обратим внимание прежде всего на его широко развитое определение ритма в уже неоднократно упоминавшемся словаре музыкальных терминов 1919 года: «*Ритм* — понятие, которое легко ощу-

тить, но трудно определить. Ритм то, что даёт движение (жизнь) музыке. Это самый важный двигатель ее и самый устойчивый строительный элемент (состав), как бы цемент в музыке. Ритм то, что связывает воедино все быстро пролетающие звуковые миги. Происхождение ритма в нашем дыхании, в подъеме и падении, в напряжении и ускорении, достижении и отдыхе. И в музыке мы видим, с одной стороны, как бы точки опоры, равновесия, к которым стремится все остальное движение; и обратно, наблюдаем как бы отлив, распадение, ниспадение звуковых частиц, стремящихся в самостоятельном беге вырваться из-под власти организующего (строящего) и сочетающего звучания мастера. Ритм ощущается везде: и в мерном чередовании звуков различных длительностей, и в соразмеренном последовании частей, отделов, периодов, тем, напевов, мелодий, и в многообразных степенях силы звучности (динамика), и в различиях окраски (темпер), и в неизбежной смене тяжелых (сильных) и легких (слабых) долей. Итак, то, что в непрестанном течении звукового материала (звукания) дает возможность выделять как бы точки опоры и разные степени соотношения составных частей и силы звука — это и есть ритм» (А19, с. 61). Вряд ли необходимо комментировать, что такое определение ритма, сформулированное Асафьевым еще в 1919 году, уже находится в тесной связи со всеми другими складывавшимися у него тогда понятиями, направленными на выяснение специфики музыкального искусства. И характерно, что здесь Асафьев уже специально оговаривает и соотношение ритма и метра: «Метр (размер, счет) только подсчитывает деятельность ритма» (там же, с. 62).

Из работ, непосредственно примыкающих к словарю 1919 года по времени создания, несомненный интерес в данном контексте представляет статья «Пути в будущее» (1917—1918), где говорится о постоянной «борьбе ритма с метром» как «вольного жизненного начала с началом его сжимающим и фиксирующим» (А18, с. 74). А в неопубликованной до сих пор статье 1920 года «Строение вещества и кристаллизация (формообразования) в музыке» мы встречаем такое суждение о ритме: «Она (музыка.—Е. О.), как никакое иное искусство, пронизана ритмом, ритмом направляется и управляет. Притом ритм, живой в музыке, обладает всем могуществом, присущим ему: это не застылый, оцепеневший ритм

материальных глыб архитектуры, не двухмерный ритм линий и красок в живописи и не ритм голого жеста в танце. Соотношение только двух музыкальных атомов, взятое во всей полноте и интенсивности звучащего материала при наличии смены динамических, тембровых оттенков, напряженном тяготении друг к другу и разности длительностей, — составляет музыкальную ритмическую единицу, неизмеримо более полную жизненной силы, чем таковая же единица в других областях искусства» (A20). И далее Асафьевым проводится мысль о том, что «изучение музыкального ритма приведет к изучению видов и типов ритмо-форм, к исследованию процесса кристаллизации в музыке и выявляющихся в итоге этого процесса формообразований» (там же; см. также: Орлова, 1974; см. также следующую главу настоящего исследования).

В одном из «Писем о русской опере и балете» (1922) читаем: «Музыкальная форма проявляется во взаимодействии двух начал: интонации (то, что делает *слышимым* материал, из коего творится музыка) и ритма, то есть начала, организующего данный в интонации материал» (A226, № 5, с. 28).

Вскоре после этого в работах Асафьева появляется составной термин — *ритмоинтонация*.

К вопросу о том, как складывалось у Асафьева его понимание ритма в музыке, относится и следующая его рабочая запись в блокноте начала 20-х годов: «Подход к ритму. I. Биологический (инстинкт). II. Психологический (интуиция — эмоционализм). III. Интеллектуальный (конструктивность)». И здесь же дается пояснение к предложенной классификации: «I-II — Динамика (длительность), III — Статика (схема, кристаллизация)» (А., ЦГАЛИ).

О ритме как «первоаконе» Асафьев пишет в статье 1924 года «Теория музыкально-исторического процесса как основа музыкально-исторического знания», специально оговаривая, что «речь идет о процессе, а не об отложениях его» и что существует известная трудность, с которой мы сталкиваемся при попытках словесно обозначить связь того, «что ритмуется», с самим процессом ритмизации (см.: A24, с. 76). В статье 1925 года «Современное русское музыкознание и его исторические задачи» (очень важной в целом для понимания эволюции взглядов Асафьева середины 20-х годов) — при характе-

ристике присущих определенной эпохе звукоформул как носителей смысла — Асафьев пользуется и понятием «ритмоформула», связывая его с характерными особенностями различных типов танцевальной музыки (см.: А25а, с. 8). Однако и здесь, и в первой книге о музыкальной форме (изданной в 1930 году) Асафьев еще не ставит прямого знака равенства: ритм-интонация, а обычно пользуется объединением этих понятий в виде составного термина «ритмоинтонация». Так, например, говоря о значении вариантов повторений, для слухового восприятия музыки, он называет их «крепко усвоенными и зафиксированными в памяти звукоформулами», тут же поясняя: «Можно сказать: *ритмо-интонаций*, ибо ритмические факторы в этой стадии (речь идет о ранних стадиях эволюции музыки. — *E. O.*) обнажены до полного почти оттеснения мелоса как самостоятельной области интонирования» (А71, с. 35, примечание; курсив мой. — *E. O.*).

В связи с 8-й симфонией Бетховена Асафьев проводит такую мысль: «Чем сильнее ритмо-интонационное различие двух или нескольких повторноопряженных элементов, тем больше оказывается стимулов к сравнению у слуха, тем больше движение нуждается в повторении и тем естественнее это повторение воспринимается как стимул к продвижению музыки» (там же, с. 39).

В первом добавлении к первой книге о форме читаем: «Все привычные определения ритма страдают тем, что они статичны, что они, выдвигая на первый план одинаковость и повторность, — утверждают не ритм, а инерцию ритма. На самом же деле в музыке нет одинаковости без неравенства, нет симметрии без асимметрии, равномерности акцентов или долей без синкоп, четности без нечетности и т. д. Ритм существует только во взаимной обусловленности противоречий» (там же, с. 185). И далее: «Форма как становление включает в себя ритмо-конструктивные элементы в сопоставлении их противоречий» (там же). С этими мыслями перекликаются суждения, высказанные Асафьевым в статье «Процесс формообразования у Стравинского» (1929), где ритмическое развитие, являющееся очень важным конструктивным фактором в произведениях этого композитора, трактуется прежде всего как «сопряжение» ритмики движущихся мелодических линий (см.: А82, с. 86).

Из второй книги о музыкальной форме (в порядке)

дополнения к тому, что уже было приведено в начале этой главы) обратим внимание на такое утверждение: «Ритм, конечно, всегда — конструирующий и организующий, но тесно слитый с другими элементами музыки принцип „дыхания“ и закономерности движения. Он всегда конструирует и организует что-то, а не вообще схематизирует. „Что-то“ — это интонация, но конкретная: вокальная, инструментальная мелодия, последование аккордов» (там же, с. 311). Конкретно о функции ритма Асафьев в этой книге много пишет в связи с раскрытием стиля музыки Бетховена, который, по его словам, «выдвигает ритм едва ли не на первый план» (там же, с. 276).

Много ценного вносит в разработку роли ритма в музыке «Книга о Стравинском» (1929). «Отсутствие ритмической дисциплины — хаос, разлив, бесформенность», — читаем в главе о «Петрушке» (A77, с. 39, примечание). А в главе о «Мавре» — «...ритм является пластическим началом музыкальной формы, не давая интонациям расплыться в нашем сознании, а интонация составляет „душу“ ритма, как фактор эмоционально-динамической, ибо всякий напетый или наигранный звук требует мышечного усилия и траты дыхания... Ритм и интонация, конечно, неотделимы друг от друга, как неотделимы биение пульса и кровь, наполняющая сосуды и отливающая» (там же, с. 195). В том или ином аспекте проблема ритма (и не только в музыке)¹ затрагивается почти во всех монографических и жанрово-аналитических работах Асафьева 40-х годов, но в «словарно-концентрированном» виде она опять-таки выступает в его словаре музыкальных терминов — во второй редакции (A78)². Что же нового внес здесь Асафьев по сравнению с редакцией 1919 года?

¹ Например, Асафьев пишет о «ритмологии иконописных стileй» — о стилевом значении ритмов в древнерусской живописи (см.: ВоА, 1974, с. 503).

² Заметим попутно, что данное издательями название этой работы не совсем точно. В одном из писем 40-х годов к Д. Б. Кабалевскому Асафьев пишет, что предполагает создать «очень обширный труд» под названием «Материалы краткой муз. энциклопедии (опыт пересмотра основных муз. понятий и терминов)» (см.: ВоА, 1974, с. 313). В сохранившемся плане цикла работ Асафьева «Мысли и думы» (в отделе IV) эта работа названа: «Основы краткой музыкальной энциклопедии (критический словарь важнейших муз. понятий и технических обозначений. Пособие для слушателей концертов)» (А., т. 5, с. 330).

Многое из существо самого определения сохраняется. И здесь ритм в музыке рассматривается как «ее строитель и цемент», связывающий звучание в некое художественное единство. И здесь — по отношению к ритму — метр рассматривается как его измерение. Но понятия тона, «тонности», уже приобретшие к этому времени огромное значение в его теоретических построениях, изменяют само исходное определение: «*Ритм* (греч.) — повторность и соразмерность последования тонов

(курсив мой. — *E. O.*), наглядным выражением чего служат ноты различной длительности и такты» (A78, с. 114). И дальше следует такое уточнение: «Слух различает не только расстояние тонов (соотношения высотностей), но и их распределение во времени». Касается здесь Асафьев и вопроса (выросшего из развития его взглядов на функцию музыки в жизни общества) о соотношении биологического и социологического начала в явлениях ритма. «Происхождение муз[ыкального] ритма, — пишет Асафьев, — возможно, биологическое, т. е. в нашем дыхании и в присущем нашему организму стремлении к экономическому распределению рабочей силы. <...> Но эта биологическая сторона ритма „снимается“, обогащаясь социологической, то есть только с точки зрения социально-экономической возможно осознать процессы ритмизации во всех областях деятельности человека» (там же). Асафьев вводит также дифференциацию понятий «ритм длительностей» и «ритм тонический», подразумевая под последним «смены акцентов или повышений и понижений голоса» (там же, с. 115).

Свою историю имеет в трудах Асафьева и определение понятия «тембр», а основная направленность интонационного осмысления его становится ясной уже из сравнения двух его определений тембра: в словаре 1919 года и в словаре 40-х годов. Как и в отношении понятия «ритм», изменения связаны прежде всего с включением понятия «тон» вместо понятия «звук». Так, если в 1919 году тембр определяется как «окраска звучания, то есть то, что отличает звуки одинаковой силы, и высоты, и длительности друг от друга» (A19, с. 81), то определение 1940-х годов сформулировано следующим образом: «окраска звучания, то, что отличает друг от друга издаваемые различными инструментами тоны даже одинаковой высоты, длительности и силы» (курсив мой. — *E. O.*). Асафьев подробно излагает здесь свое

описание оркестрового колорита и вводит понятие «тембровый мелос». Цитирую: «Один и тот же аккорд прозвучит иначе на струнных и духовых (и иначе на деревянных и медных) инструментах. На этом основано искусство инструментовки, ибо оркестровый колорит (смена ярких и глухих, сильных и вялых, светлых и темных звучностей) зависит от тембровых сочетаний, тембровой динамики и статики („игра“ тембров и устойчивость тембров). Больше того, распределением тембров обусловливается своеобразный тембровый мелос: если мелодическую линию вести не в одном голосе, а передавать из одних регистров в другие, соответственно подбирая инструменты, то образуется своего рода „мелодическая кривая“» (A78, с. 150).

Суждения Асафьева о роли тембра в музыке и его неразрывной связи с другими компонентами музыкальной речи содержатся во многих его исследованиях разных лет, посвященных анализу конкретных стилей, сформировавшихся в творчестве композиторов XIX и XX веков. Так, в статье 1929 года «Процесс формообразования у Стравинского» Асафьев уже подходит к определению функции тембра в динамическом аспекте. «Значение тембра, — пишет он, — определяется его динамическими качествами (напряженность света и цвета), а отнюдь не значимостью отдельных красочных пятен» (A82, с. 86). Но в наиболее обобщенном виде асафьевское понимание функций тембра нашло выражение в обеих книгах о музыкальной форме.

В первой книге (A30) читаем: «Мелос, гармония, тембр, вокальный или инструментальный вид звукоплощения — все они определяют форму как становление во взаимообусловленности» (A71, с. 186). Во второй книге (A47) вводится понятие «тембровый стиль», под которым подразумевается «импрессионизм». Асафьев касается значения тембровой выразительности в музыке Берлиоза, который, по его словам, «не инструментовал свои идеи, он их мыслил только темброво-инструментально. В его оркестре было самое важное новое качество: тембр как интонация» (A71, с. 229). Выделяя мастерство Стравинского во владении тембровой выразительностью, он пишет и о роли тембровости в фортепианной музыке Шопена: «...если отнять у шопеновского мелодического материала его „тембровую атмосферу“, его воздух, музыка во многих моментах вянет» (там же, с. 330). В раз-

ных работах Асафьева встречаются мёткие анализы тембровой выразительности оркестра Чайковского, например в «Пиковой даме», где тембровые средства углубляют драматизм психологических ситуаций, неоднократно подчеркивается мастерство оркестрового письма Глинки (например, в «Ночи в Мадриде»), Отмечает Асафьев значение тембра и как фактора изобразительности в творчестве многих композиторов — как «выявление звукокрасочности» (см. там же).

Более того, Асафьев считал, что тембровое ощущение музыки у некоторых композиторов — исконная особенность слуха. Например, он писал о Римском-Корсакове: «Конечно, в его, Римского-Корсакова, слухе всегда наличествовали „тембровые константы“, темброво-интонационные „постоянства“...» (ВоА, 1974, с. 425, примечание). А вспоминая, как занимался с ним Римский-Корсаков, писал: «Для моей постоянной работы над слухом важно было получить в этой лаборатории чутье тембровых интонаций. Не тембр как краску, не расцвечивание мелодического рисунка или гармонического комплекса, а тембровое голосоведение и ритм в их неразделенности, в абсолютной слияности. Мне хотелось постигнуть, что у Римского-Корсакова рождалось сразу как тембровая интонация и что сочинялось в некоей абстракции и затем инструментовалось» (там же, с. 424).

Отмечая возросшую роль тембровых факторов в музыкальном искусстве XIX и XX веков, Асафьев дает этому такое объяснение: «Тембровой изобразительностью и тембровой экспрессией (в меньшей мере) композиторы XIX и XX веков стремились и стремятся (большей частью держась логики классического голосоведения) преодолевать косные академические традиции конструктивных схем музыки» (А71, с. 332). Большой интерес представляет следующая его гипотеза: «Возможно, например, что интонация как явление осмысления тембра (то качество, по которому люди отличают голос матери, родного ребенка, любимой женщины или родную речь, независимо от содержания произносимых звуков и независимо от ощущения и эмоции) имела наибольшее влияние на образование и закрепление в сознании некоторых „констант“ — постоянных звуко связей, которые рождали мелос — осмысленно-напевную речь; и уже из нее „дистиллировались“ прочные звуко связи, то есть интервалы» (там же, с. 240).

Тембр как выразительное средство музыки рассматривается Асафьевым и в связи со значением в ней *акустического феномена* в музыке; трактовка его также имеет в работах Асафьева свою эволюцию.

Определение термина «акустика» Асафьев дает еще в словаре 1919 года: «Акустика — наука, объясняющая происхождение, свойства и соотношение звуков и звучаний; это — отдел науки о явлениях природы, называемой физикой. В обыденной речи под акустикой иногда разумеют свойства того или иного помещения — театра или концертного зала — отражать или распространять звуки (см. резонанс)» (A19, с. 4). Как видно из этого определения, «акустика» рассматривается здесь лишь как область физики. Сохраняя такое определение и дальше, Асафьев, однако, во второй редакции того же словаря (начало 40-х годов) расширяет его путем разграничения трех различных акустических дисциплин. «Обычно, — пишет он, — акустика делится на три направления: 1) *физическая*, или *математическая* (ее объект: звуковые явления, их образование, состав и их распространение); 2) *физиологическая* (звук и его отношение к слуховым органам и процессы слышания и слушания) и 3) *музыкальная* (звук как музыкальный тон; конструкция и свойства музыкальных инструментов; архитектура помещений, предназначенных для музыкальных исполнений)» (A78, с. 13). Характерно также, что в редакции 40-х годов Асафьев при определении этого термина указывает большое количество различных трудов по акустике, а некоторым из них дает характеристики.

Кроме словаря терминов, мы располагаем и некоторыми другими данными, свидетельствующими об асафьевском понимании акустического фактора в музыке. Осенью 1921 года Асафьев сообщает в письме к Я. Гандшину: «...на днях начинаю читать в университете курс: Звук как художественный материал» (МБА, 1981, с. 96). В отчете о своей работе в Российском институте истории искусств (январь 1922 г.) Асафьев разъясняет задачи проводимого семинара, тематика которого также, по его словам, вращается вокруг проблемы «Звук как художественный материал»: «а) Звук — как акустический феномен, ассилируемый сознанием в процессе муз[ыкального] творчества; б) звук — как психофизический и психофизиологический феномен, ассилируемый сознанием в процессе муз[ыкального] творчества; и в тес-

ной связи с этим анализ *психологических основ музыкальной композиции*» (там же, с. 195). Акустическая проблематика фигурирует и в программе курса «Введение в музыкальное искусство» (см. там же, с. 233—234).

Оценка акустического фактора в музыке встречается также в асафьевских статьях 20-х годов, равно как и в обеих книгах его исследования «Музыкальная форма как процесс». Приведем некоторые из относящихся к этому вопросу высказываний.

В статье 1923 года «Процесс оформления звучащего вещества» Асафьев возражает Андрею Белому, высказавшему мысль о том, что Рейнский собор можно охарактеризовать как «застывшую фугу»: «Я не математик, но позволю себе сказать поп *credo*. Быть может, есть числовые соотношения, равные для каких-либо соотношений архитектурных масс, но, во-1-х, музыка — не акустика, а во-2-х, конструктивные принципы готических зданий, упоминаемых А. Белым (к тому же разноязычных по стилю), повторяю, не имеют ничего общего с развертыванием процесса звучаний в фуге (и чьей? Баха или Генделя?)» (A23, с. 163).

Несомненный интерес представляет развитие взгляда Асафьева на функцию акустического феномена в музыке в первой книге о музыкальной форме, где высказано, в частности, такое суждение: «Не организованная человеческим сознанием акустическая среда еще не составляет музыки. Самые примитивные стадии отбора среди акустических явлений средств музыкального выражения указывают на длительный процесс оформления и кристаллизации оформленного» (A71, с. 23).

Во второй же книге, то есть в 40-е годы, Асафьев, касаясь акустической проблемы в связи со своим новаторским определением интервала с позиций интонирования, пишет: «В музыказнании очень увлекаются количественно измеримой акустической нормативностью интервалов. Это закономерно, хотя не совсем это важно в истории музыки, где только интонационно качественная значимость интервала и его место в системе сопряженных тонов (звукоряд, лад) определяют его жизнеспособность в музыке. В теории любое соизмеримое акустически соотношение двух звуков может стать музыкальным интервалом, а на деле оказывается, что во множестве систем звукорядов разных народностей и культур довлеет интонационный отбор» (там же, с. 212). В связи с раз-

личием количественного и качественного подхода к интервалу Асафьев в той же книге (касаясь проблем «социального слуха») замечает, что толкования понятий «консонанс» и «диссонанс» лишь «с позиций акустических... мало что дают музыкальному творчеству» (там же, с. 242, примечание).

Немало высказываний об акустическом факторе находим в той же работе в связи с обсуждением проблемы тембра в музыке, а следовательно, и в связи с оценкой некоторых стилевых явлений, в частности импрессионизма. Соприкосновение этих вопросов дает о себе знать уже при рассмотрении затронутой выше проблемы консонанса. Так, в первой книге о музыкальной форме, характеризуя функции диссонанса и консонанса как стимулов звукодвижения (то есть факторов динамизации музыкального развития), Асафьев специально оговаривает, что не касается здесь их значения акустического и музыкально-стилистического (см. там же, с. 97). Важно также, что Асафьев (во 2-м добавлении к первой части книги о форме) рассматривает акустический феномен в музыке в связи с отношением «между музыкой и „занимаемым“ ею пространством», которое, по словам Асафьева, есть «не только чисто акустического порядка явление» (там же, с. 187). Поясняя свою мысль, Асафьев пишет: «Улица, площадь, городской сад или бульвар — все это особый вид, особая „специфика“ форм. Конечно, бойкую деревенскую частушку можно спеть и в концертном зале, но ее форма все-таки определена деревенской улицей. Военный марш можно играть на фортепиано в квартире, но подлинная ее сфера — военный оркестр на площади, на улице или в саду. Знаменитый походный марш Госсека с тамтамом... как и все почти сочинения композиторов эпохи великой революции, мог возникнуть только в поисках интонаций, которые „охватывали“ бы собою широкие пространства площадей и „возбуждали“ бы массы слушателей» (там же).

Значение акустического феномена для тембровой выразительности музыки выступает и в связи с изложением асафьевской теории «интоационно-тембрового слышания», согласно которой тембр рассматривается как «явление музыки конкретно звучащей» (см. там же, с. 224—225). Тембровое начало Асафьев понимает как «звукоречь», в которой тембровые «отложения» несут в себе определенный интоационный смысл. Во втор-

рой книге о музыкальной форме Асафьев много пишет о «пути к тембру как выразительному элементу музыки» и считает, что «осознание тембровости как интонационно-выразительного качества проходит „ариадниной нитью“ до наших дней и является, в условиях классического голосоведения и при конструктивных канонах, даже отставших от бетховенских, самой яркой, прогрессивной областью музыкальной мысли, изыскующей новые пути художественного познания действительности» (там же, с. 330).

Г л а в а IV

МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА КАК ПРОЦЕСС. ПРОБЛЕМА СИМФОНИЗМА

Наблюдения над мелодической природой музыки, над общим и специфическим в речевом и музыкальном интонировании, над функцией ритма и тембра в музыкальной выразительности сопровождались у Асафьева глубокой разработкой учения о процессуальном становлении и развитии музыкального содержания и формы в их неделимом единстве. Если в ранних работах очевиден акцент именно на освещении музыкальной формы как *процесса*, то уже к концу 20-х годов явственно подчеркивается присущее музыкальному формообразованию единство пространственно-конструктивного и процессуального, что нашло в первой книге «Музыкальная форма как процесс» (вышедшей в свет в 1930 году) следующую формулировку: «Форма как процесс и форма как окристаллизовавшаяся схема (вернее: конструкция) — две стороны одного и того же явления: организации движения социально полезных (выразительных) звукосочетаний» (A71, с. 23). А в 40-х годах понятие процесса получило следующее уточнение: «..., Музыкальная форма как процесс» (*интонирования*, как теперь я расшифровал бы!), — читаем в монографии «Глинка» (А., т. 1, с. 147).

Учение Асафьева о музыкальной форме сразу же приобрело роль компаса, направляющего ученых, занятых разработкой этой проблематики; особенно широкий размах получили эти исследования в советском музыкоизании последних десятилетий (работы В. П. Бобровского, С. С. Скребкова, В. В. Протопопова, Л. А. Мазеля,

В. А. Цуккермана, Е. А. Ручьевской, Н. А. Горюхиной и многих других).

Но, как и рассмотренные выше аспекты интоационной концепции Асафьева, относящиеся к отдельным факторам музыкального мышления (мелос, речевое и музыкальное интонирование, ритм и тембр), асафьевское учение о музыкальной форме имеет свою историю, свой сложный и многолетний путь развития.

Истоки постановки проблемы уходят своими корнями к статьям 1917 года, напечатанным в сборниках «Мелос», а частично даже к еще более ранним выступлениям Асафьева-публициста в журнале «Музыка» и в «Хронике „Музыкального современника“». Так, например, в статье «Три смерти» Асафьев пишет о своем стремлении «найти законы музыкального мышления и почувствовать то, что не случайно» (A15а, с. 300), стремится понять причины «целостности» или отсутствия такой в том или ином музыкальном произведении. А в его рецензии на оперу А. Т. Гречанинова «Добрыня Никитич» читаем: «...развитие отсутствует, потому что здесь мысли, вложенные в основу, никак не требуют развития» (A16, с. 2). О важности «внутреннего драматического действия» он говорит и в связи с вопросом о развитии русского романса в рецензии на концерт Н. П. Кошиц (см.: A16а). Но специально проблема музыкальной формы поставлена в статьях «Мелоса». Здесь впервые даются определения самим понятиям «музыкальная форма как процесс» и «симфонизм», а также ставится вопрос о соотношении «части» и «целого».

В статье «Пути в будущее» (написана в 1917 году, напечатана в начале 1918 года) впервые излагается асафьевская трактовка сущности формообразования в музыке: «...форма вытекает, как следствие процесса, и в конечном результате выступает как *синтез*, как итог борения двух начал: организующего, животворящего и косного, мертвого; начал полетного и падающего, воссоздающего и разлагающегося» (A18, с. 58). И далее: «Форму я мыслю как непрестанное становление, т. е. как непрестанно поставляемый и разрешаемый в процессе творческой искус» (там же). Асафьеву уже тогда становится ясно, что не может быть противопоставления содержания и формы. По его словам, форма «не может ничему противополагаться, кроме своего отрицания: бесформенности» (там же). Добавим, что еще в статье

«Соблазны и преодоления», опубликованной в первой книге «Мелоса», Асафьев писал: «Ведь музыка должна строить во времени пространственные формы, чтобы яснее запечатлеваться в мысли воспринимающих ее» (A17, с. 4).

Он резко выступает против обучения композиции в плане внимания лишь к «пространственно-статической фазе музыкальной композиции» и утверждает, что истина «временная природа музыки и особенно то, что искусство это живет лишь в исполнении (воспроизведении)» (A18, с. 59).

Многое вносит в асафьевскую концепцию музыкальной формы его статья 1920 года (к сожалению, оставшаяся неопубликованной) «Строение вещества и кристаллизация (формообразования) в музыке» (A20), которая воспринимается нами сейчас как своеобразный план-конспект исследовательской работы по важнейшему для него кругу тем на последующие годы деятельности. В этой статье уже намечен целый ряд проблем теории интонирования, рассматриваемых с позиций подхода к музыке как к одной из форм проявления человеческого сознания (мышления). И главное, здесь уже встает вопрос о том, что развивается в процессе музыкального мышления и как это происходит в условиях специфики языка и форм музыкального искусства. Статья ценна и тем, что в ней целеустремленно подготавливается положение о синтезе процессуального и пространственного в музыкальном формообразовании, причем большое внимание уделено вопросу о первичной ячейке смысла в музыке, а следовательно, и истока формы.

В одном из тезисов этой работы проводится мысль, что «звукущее вещество» (термин, определявший в те годы для Асафьева материальное качество музыки, — «звукущая материя») «закономерно-последовательно» длится во времени и кристаллизуется «в пространстве в виде стройных, планомерных формообразований». Отталкиваясь от этого тезиса, Асафьев определяет музыкальную форму как «звукущее вещество, претворенное человеческим сознанием в стройный организм». Понятие «организм»¹ займет большое место и во всех последую-

¹ Обоснование идеи «органического», «организма» мы встречаем еще в трудах немецкого просветителя И. Г. Гердера (см. выше, с. 43). Это понятие широко применяется в своих высказываниях об искусстве и И. В. Гёте.

ших работах Асафьева о специфике музыки, что связано с желанием показать опять-таки процессуальный, «движущийся» характер художественного содержания и формы в музыке. Мельчайшей же, исходной ячейкой всего движения музыкальной мысли, по Асафьеву тех лет, является некий «музыкальный атом», выполняющий функцию истока, толчка всего движения, а метаморфозы этого «атома» составляют сущность процесса кристаллизации «вещества». В пункте 4-м названной работы читаем: «В этом процессе последовательных реакций, подобном горению, часть вещества рассеивается или поглощается воспринимающей средой, а часть отлагается в виде кристаллов (формообразований), формы которых строго обусловлены свойствами и характером материала, в них застывшего. Таким образом, музыкальная форма не есть отвлеченная схема, в которую возможно вправить любой звучащий материал: она предопределена, то есть рождается в итоге закономерных процессов разложения, воссоединения и перемещения элементов и зависит от состава их и от свойств создавших их взаимоборющихся сил». Уже в этом раннем обобщении своего понимания музыкальной формы (а тем самым и всей специфики музыки как искусства) Асафьев утверждает: «Музыка есть прежде всего одна из функций сознания, организующего жизнь и строящего культуру» (из тезиса 1-го). И далее: «Как искусство музыка есть деятельность сознания, потенциальная энергия которой направлена к преодолению сопротивления неорганизованного материала и претворению его в гибкий язык человеческой воли, мысли, эмоций».

Приведем еще одно обобщение из той же работы (из тезиса 5-го): «Таким образом, музыкальная форма есть звучащее вещество, претворенное человеческим сознанием в стройный организм». В этой работе (А20) Асафьев уже вплотную подступает к обоснованию своего принципа деления музыкальных форм на виды и подвиды, объединенные общими признаками, что, по его словам, «дает возможность группировать формы по принципу сходства и контраста и различать своеобразные и типичные формообразования».

Тезисы 1920 года получают интенсивное и многообразное развитие в ряде последующих работ 20-х годов, прежде всего — в статье, заголовок которой перекликается с названием неопубликованной работы 1920 года;

речь идёт о напечатанной в 1923 году статье «Процесс оформления звучащего вещества» (A23). Сам Асафьев так раскрывает ее тему: «...о музыкальной форме как органическом синтезе, постигаемом в процессе „всеохватывания“ соотношения звучащих элементов в их стремлении к централизации, при условии, что само состояние звучания (становление музыки) есть некое неразрывное течение звучащего вещества, каждый миг коего немыслим вне связи с целым» (A23, с. 145). И начиная с этой статьи наметившийся еще ранее вопрос о соотношении части и целого будет занимать все более значительное место в работах Асафьева.

Обращает на себя внимание и особая интенсивность самого поиска термина, который как можно более точно отражал бы характер связей различных элементов музыкального высказывания. Так, например, в той же статье вводится понятие «рост звучащих сопряжений», заменяемое затем понятием «тематическое развитие» (см. там же, с. 162). Появляется и такое уточнение специфики процесса формообразования: «кристаллизация звуковой пространственности» (там же, с. 149). Непосредственно к содержанию первой книги о музыкальной форме ведет следующее утверждение: «...логика органической конструкции в архитектуре обоснована статикой, а логика органической конструкции в музыке требует безусловно неустойчивого равновесия, ощущимого как непрерывно растущая сопряженность звучащих элементов, или, что то же, нерасчленимого единства состояния звучания» (там же, с. 161). (В первой книге о музыкальной форме «сопряженность звучащих элементов» будет заменена «сопряженностью интонируемых элементов»; см.: A71, с. 25.)

Как уже говорилось в предыдущей главе, затрагивается в этой статье и вопрос о соотношении музыки и акустики; решение же его категорично: «...музыка — не акустика...» (A23, с. 163; см. выше, с. 190—192). Что же касается восприятия художественного, то в этой статье, как и в других работах 20-х годов, Асафьев все еще находится под впечатлением очень распространенной в то время концепции немецкого философа Т. Липпса, известной как теория «вчувствования» (см.: Орлова, 1970, с. 6—7).

Из работ 1923 года особенно большой вклад в совершенствование асафьевской терминологии, раскрывающей

эволюцио^н его взглядов на специфику музыки и, в частности, на проблему музыкальной формы, внесла его статья «Ценность музыки» (А23а), на что указывал сам Асафьев в одном из писем к А. П. Ваулину (см.: Орлова, 1974, с. 77). Здесь ярко преломился интерес Асафьева к теории относительности А. Эйнштейна в аспекте проблемы единства времени и пространства, раскрылось его понимание роли музыки в общепознавательном процессе, а также его отношение к музыке как искусству «непредметному», что, однако, отнюдь не означает отсутствия связи с реальной действительностью. «...Наша психика, — пишет Асафьев, — не будучи вовсе чем-то абстрактно-духовным и в то же время не постигаемое как нечто наглядное, существует для нас как несомненно реальное состояние» (А23, с. 19). Асафьев настаивает на том, что музыкальное искусство есть деятельность познавательная, требующая громадного напряжения сил, знание языка музыки и ее средств выражения дает возможность легче «разбираться в иных сферах духовной деятельности человека» (там же; см. также ниже, гл. VII).

Считая «предметом музыки» «воспроизведение процессов-состояний звучания или, исходя от восприятия, — отдавание себя состоянию слышания» (А23а, с. 19—20), Асафьев выдвигает в этой статье как один из основополагающих принципов своей интонационной теории следующее утверждение: «...музыка нигде не имеет дела с суммой частей, но с отношениями или сопряжениями элементов» (там же, с. 20). Он связывает «интонирование множества сопряженных звучащих элементов» (там же, с. 27) с «тематическим развитием» как «своеобразным свойством музыкального искусства» и подчеркивает, что, будучи введено в систему, это свойство «влечет за собой крайне сложные сплетения всевозможного рода сил, из которых рождается борьба противоположностей...» (там же, с. 26). Мы встречаем в терминологии этой статьи и такие понятия, как «проинтонированный тон», «интонационные элементы», «функциональная зависимость» (см. там же, с. 23, 25 и др.), а в плане асафьевского понимания единства содержания и формы показательно такое образное определение: «Формы — это своего рода „быть или не быть“ для художественного произведения» (там же, с. 9).

Проявившийся еще ранее подход к произведению как организму находит здесь такое разъяснение: «В основе

принципа тематического развития лежит идея органического строения, роста, расцвета, созревания и умирания звуковой клетки, чья *жизнь* служит объединяющим и связующим началом среди непрерывной смены отношений» (там же, с. 27). Именно в этой статье Асафьев чаще всего обращается к высказываниям Гёте о художественной форме и, опираясь на них, выдвигает положение о невозможности понять значение отдельной части без охвата целого.

Большое место проблемы формообразования (но уже на материале музыки XX века) нашли в относящейся к 1929 году книге Асафьева о творчестве Игоря Стравинского (А77). Уже во введении к книге Асафьев, затрагивая вопрос о важности проблем музыкальной формы и отмечая существующую путаницу представлений о «формальном методе, анализе формы и т. д.», пишет: «Само по себе искусство это мыслится в гранях формальных, так как материал, которым пользуется композитор, уже представляет собой комплексы сопряжений звукоэлементов или системы звукоотношений, образовавшиеся в результате длительного отбора среди безграничной сферы акустических явлений» (указ. соч., с. 25). Характерно (как общетеоретическая основополагающая идея) и следующее высказывание: «Какую бы ни взять музыку — она всегда *интонационная система*, и в усвоении ее всегда присутствует интеллектуальный момент: она постигается через *форму*. Форма в музыке вовсе не означает абстрактных схем, в которые „вливается“ материал, как вино в кратер. Форма — итог сложного процесса кристаллизации в нашем сознании сопряженных звукоэлементов. Форму обусловливает своими свойствами сам же материал, а отбор и расположение составляющих произведение ингредиентов принадлежит организующей мысли композитора. В конце концов, форма является *конкретным выражением композиторского мышления*» (там же, с. 26; первый и последний курсив мой. — E. O.).

И важно, что в самой непосредственной связи с рассматриваемым вопросом о форме в музыке Асафьев считает необходимым здесь же кратко изложить и свою точку зрения на ритм (как фактор, который в музыке «*вне живых интонаций*» абстрактен), а также свое понимание интонации. Он пишет: «Понятием „интонация“ я часто пользуюсь и поэтому условлюсь, что я разумею под ним всю совокупность звучаний, осуществляющую в опреде-

ленных соотношениях, и слышимую музыку, то есть самое проявление, и способы „явления“ музыки слуху людей. Интонировать — значит пребывать в определенной системе звукоотношений» (там же, с. 21).

Идеи «Книги о Стравинском» нашли сконцентрированное изложение в статье Асафьева «Процесс формообразования у Стравинского», впервые опубликованной в сокращенном виде в 1929 году на немецком языке (недавно напечатана полностью — по автографу — на русском языке в составе сборника материалов из его наследия, вышедшего под названием «О музыке XX века», — А82). Прежде всего здесь обращает на себя внимание постановка проблемы музыкальной формы как «органического синтеза элементов, образующих художественно-музыкальное целое», анализу которого, по его словам, «должен предшествовать анализ формообразования, понимаемого как процесс интегрирования и дифференцирования составляющих музыку элементов» (указ. соч., с. 82; см. также: А70, с. 191—192). Характерно для данной статьи и большое внимание к связи музыки Стравинского, в том числе и самого принципа формообразования, с народной песней. «Я понимаю указанную связь, — пишет Асафьев, — как органическое прорастание творчества композитора из предпосылок, навыков и приемов, обусловливающих жизнь и эволюцию народной песни» (А82, с. 83). При этом он ссылается на принципы изучения мелоса ленинградскими исследователями фольклора, а также на принципы венского музыковеда Р. Лаха. Как и в предыдущих работах, Асафьев горячо утверждает здесь невозможность искать в музыке абстрактно-схематические построения вне их зависимости «от качества и энергии материала» и вводит понятие «заполнение и расширение звукового пространства», именуя его «полем звукового тяготения» (там же, с. 84). Статья завершается обзором наиболее типичных для музыки Стравинского факторов оформления (см. там же, с. 90—91).

Кульминационными этапами разработки проблемы формообразования в музыке стали, естественно, обе книги о музыкальной форме, первая из которых (А30) создавалась в 1925—1929 годах, а вторая (снабженная подзаголовком «Иntonация», — А47) — в 40-х годах, в

тяжёлых условиях блокады Ленинграда (закончена 24 января 1942 года). Но прежде чем остановиться на этих центральных исследованиях, необходимо уже сейчас обратить внимание на то, что проблемы специфики формообразования в музыке начиная с первых же работ на эту тему обогатились у Асафьева постановкой специальной проблемы *симфонизма* как метода музыкального мышления — понятия, которое опять-таки все время находилось у него «в движении», все время переосмысливалось (в неразрывной связи с проблемой музыкального тематизма).

Впервые понятие «симфонизм» раскрывается Асафьевым в статье «Соблазны и преодоления», вошедшей в 1-ю книгу «Мелос» (А17), и характерно, что его освещение автор связывает с проблемой этического, с проблемой содержательности в искусстве, противопоставляя его эстетизму, «игре в изящные звучности» (см. ниже, гл. VII). «Определить симфонизм — немыслимо, — начинает свои размышления Асафьев, — точно так же, как нельзя определить понятие живописности, истинной поэтичности, музыкального звука и т. п. Приходится идти путем описательным, и прежде всего заметить, что не всякая симфония симфонична, не всякая симфоническая форма фиксирует в себе симфонизм, как не всякий метр подразумевает самим своим обозначением некое ритмическое содержание...» Асафьев связывает далее свое понимание симфонизма с таким музыкальным движением, которое может быть охарактеризовано как «равновесие — нарушение его — восстановление». «...Суть симфонизма, — пишет исследователь, — будет в непрестанном наслоении качественного элемента искости, новизны, а не простого подтверждения уже ранее испытанного равновесия. Стоит только нарушить этот принцип, как музыка превращается в нечто статарное, недвижимое, закаменелое, где друг за другом следуют механически сцепленные периоды, предложения и фразы, причем никакая симметрия не придает им действенности и биения жизненного пульса» (А17, с. 6).

Таково исходное асафьевское положение о симфонизме как категории музыкального мышления. Свое уточнение и развитие оно находит в работах 20-х годов, и в первую очередь в книге «Инструментальное творчество Чайковского» (А22в), а затем в статье «Симфонизм как проблема современного музыказнания» (А26).

В книге о Чайковском (A22в), подготовленной пойснениями к симфоническим концертам (переизданы в кн.: А81), проблема симфонизма занимает центральное место. Многое из общих определений симфонизма переносится в эту книгу из статьи «Соблазны и преодоления» (в кн.: А17), но с первых же строк читателю, знакомому с упомянутой статьей, становится ясно, что определения эти даются здесь в новом варианте, а в целом еще больше подчеркивается *психологический* подход к проблеме и усиливается ее трактовка как «динамического» явления. Несомненный интерес представляет и данная Асафьевым в начале главы «О симфонизме» оценка генезиса этого понятия в его более ранних работах. «Несколько лет тому назад, — пишет Асафьев, — анализируя психологический, стилистический и формальный смысл ряда привычных понятий, составляющих основной комплекс определений, на которых должна базироваться теория познания музыки, я столкнулся с одной из труднейших проблем *философии музыки*, вытекающей из понятия симфонизма» (А72, с. 237; курсив мой. — Е. О.). И характерно, что если в статье, опубликованной в 1917 году в книге «Мелос», столь категорически утверждалась невозможность определения симфонизма, то здесь, то есть в 1921—1922 годах, это утверждение дается уже с известной оговоркой: «...определить в исчерпывающей формуле... пока немыслимо...» (там же). Уточнение получает здесь и постановка вопроса о соотношении понятий «количества и качества», а именно «количественной множественности и качественной напряженности» (см. там же). Присущее асафьевским работам начала 20-х годов усиление внимания не только к процессам создания музыки, но и к ее восприятию сказалось и в таком уточнении текста: «...сущность симфонизма будет ощущаться в непрестанном наслаждении качественного элемента *инакости*, новизны *восприятия* по мере роста звучания, а не в подтверждении уже ранее испытанных состояний» (там же; последний курсив мой. — Е. О.). И — в отличие от определения 1917 года — весь абзац дополняется такой завершающей концовкой: «Итак, симфонизм ощущается как рост энергии звучания в момент фиксации чьего-либо сознания в сфере звучаний» (там же). Эта мысль развивается и далее, причем подчеркивается, что «длительность», «напряженность» — это «объективные признаки состояния

звукания», а «прохождение каждого звукового образа сквозь призму ощущения, пережитого, запечатленного в душевной жизни и осознанного» (курсив мой.—*E. O.*), определяется Асафьевым как «психологичность (собственно, психиズм)» (см. там же). При этом как непременное качество симфонизма утверждается наличие «...музыкального динамизма. Но не в количественном только или в абстрактно-звуковом воспроизведении... а в качественном интенсивно-психическом: когда каждая пройденная грань отмечается как характерно отличная своим внутренним напряжением от предыдущего состояния» (там же, с. 237—238).

Процитированные фрагменты главы «О симфонизме» из книги «Инструментальное творчество Чайковского» со всей очевидностью показывают, что понятие симфонизма складывалось и развивалось у Асафьева в неразрывном единстве и «материализованного» процесса создания самого музыкального произведения (произведения как «материи») с «идеальным» процессом восприятия его слушателем. Это подтверждается и следующим — итоговым — абзацем его размышлений о симфонизме, зафиксированных в этой книге: «В итоге: определяя данную музыку как симфоническую, точнее, как насыщенную симфонизмом, мы разумеем цельный (целостно-единый), непрерывный в данной сфере звучаний, т. е. в композиции, звуковой поток, который движется в ряде сменяющихся, но слитно связанных музыкальных концепций, *влекомый* и *влекущий* нас неустанно от центра к центру, от достижения к достижению — до предельного завершения. Таким образом, симфонизм представляется нам как *непрерывность музыкального* (в сфере звучаний предстоящего) сознания, когда ни один элемент не мыслится и не воспринимается как независимый среди множественности остальных: когда интуитивно созерцается и постигается как единое целое, данное в процессе звучащих реакций, музыкально-творческое Бытие» (там же, с. 238). И наконец, как «итог итогов» — такое определение: «Симфонизм — творческое постижение и выражение мира чувств и идей в непрерывности музыкального тока, в его жизненной напряженности» (там же, с. 239) — определение, которое сохранит свое значение и позже, но с заменой (конкретизацией) понятия «музыкальный ток» понятием *музыкальный тематизм*, который представляет квинтэссенцию содержания музыкаль-

ного произведения и вводит слушателя в существо его художественной образности².

В плане психологии музыкального творчества Асафьев (в той же книге о музыке Чайковского) предпринимает попытку классифицировать различные типы симфонизма и пути его развития. Определяющим для него является понятие «волевая направленность» (творчества музыканта). Но здесь же мы встречаем и «конструктивно-ритмический», по выражению Асафьева, подход к тому же вопросу: он утверждает, что «различие путей симфонизма идет... от различия между двумя основными типами звукосозерцания: осозательно- зрительного (пластического) и чисто слухового, внутренне-органического», опять-таки имея в виду не только «музыкантов, создающих и воспроизводящих музыку», но и слушателей, воспринимающих ее (см.: А72, с. 242). О том, что музыкальное мышление все больше и больше вызывает интерес Асафьева не только как композиторское творчество, но и как процесс восприятия музыки (процесс ее слухового осознания слушателем), говорит и следующее его категорическое утверждение: «...не только различны бывают принципы и методы воплощения, но и принципы и методы восприятия музыки. На этом настаиваю» (там же).

В статье «Симфонизм как проблема современности» (А26) Асафьев отмечает как положительный факт, что автор книги «Симфония от Бетховена до Малера» — П. Беккер — порывает с «дедуктивно-формалистической точкой зрения» и рассматривает симфонические произведения не как «обособление симфонии», а как «обнаружение социально ценных свойств данного вида». Асафьева привлекает коммуникативный аспект в подходе немецкого музыковеда к проблеме эволюции жанра симфонии. Он с удовлетворением констатирует, что Беккер переключает свои «суждения о симфониях в сферу симфонизма» как «состояния музыкального ...сознания» (указ. соч., с. 3, 5), как музыкального творчества, раскрывающего «значение и смысл воздействия на воспринимающую среду особого вида музыкальных форм» (там же).

² Ср.: «...музыкальная тема — это элемент структуры текста, репрезентирующий данное произведение и являющийся объектом развития, лежащий в основе процесса формообразования» (Ручьевская, 1977, с. 8).

же, с. 5). И особенно важно утверждение, что «...симфонизм, по природе своей, является динамическим понятием, а процессы симфонизации подчинены законуialectического развития» (там же). Динамика же звучания зависит от напряженности тематического развития. Так проблема симфонизма снова сомкнулась с истолкованием понятия „тематическое развитие“, что крайне существенно для всего дальнейшего развития интоационного учения Асафьева.

Во вступительном разделе статьи «Увертюра „Руслан и Людмила“ Глинки» (1923), направленной на то, чтобы, как пишет автор, «раскрыть тайны» необычайной организованности этого выдающегося произведения, Асафьев пишет: «Трудность выражения мыслей об органической природе музыки ставит мне и здесь ряд препятствий, так как, с одной стороны, приходится пользоваться условно-формальными терминами застывшего в косности школьного учения о музыкальных формах, а с другой — не миновать множества приблизительных аналогий, так как иначе не перекинуть моста от музыки как живого явления к современным гносеологическим, эстетическим и психологическим проблемам» (А., т. 1, с. 348). Далее: «Мир музыки — мир безграничных неожиданностей. Отпрыски музыки, которые знакомы нам под привычными названиями симфоний, квартетов, сюит, сонат, заключают в себе ценнейшие „умыслы“ творческой воли. Стоит только сосредоточить внимание и вникнуть в динамику звучания музыкального произведения, как слой за слоем начинают вскрываться разнообразнейшие соотношения частиц, обусловливающие органическую спайку звучащей ткани и рождающие закономерно протекающий перед слухом комплекс сопряженностей тонов, предстающий созерцанию эстетическому как некая индивидуальная, замкнутая в себе музыкальная композиция» (там же, с. 349).

Для становления взглядов Асафьева на формообразование в музыке, на проблему симфонизма большое значение имеет статья «Теория музыкально-исторического процесса...» (А24), акцентировавшая исторический аспект его исследований и приведшая в итоге к рождению в его теории новых, очень важных терминов (см. ниже, гл. V).

Все, что было подготовлено работами начала и середины 20-х годов, нашло обобщение и утверждение в кни-

ге «Музыкальная форма как процесс» (А30), которая писалась, как уже было сказано, в период с 1925 по 1929 год и вышла в свет в 1930 году.

Уже само построение книги ясно говорит о новаторстве Асафьева (в сравнении с существовавшими в практике того времени нормами анализа музыкальных форм). Асафьев интересует прежде всего сам процесс формообразования, а в основу классификации музыкальных форм он кладет принцип музыкального развития. Названия трех основных разделов книги говорят сами за себя:

I. Как совершается музыкальное становление

II. Стимулы и факторы музыкального становления

III. Принципы тождества и контраста — их обнаружение в окристаллизовавшихся формах

Таким образом, зафиксированное еще в статье «Пути в будущее» (в кн.: А18) положение о том, что музыкальная форма организуется в процессе развития и как итог этого процесса имеет определенную конструкцию, является здесь основополагающим. В начале настоящей главы (см. выше, с. 193) уже приводилась соответствующая формулировка (из кн.: А71, с. 23), раскрывающая единство процессуального и конструктивного в музыкальной форме. И характерно, что Асафьев счел нужным включить в свою книгу два «добавления», из которых второе озаглавил «Основы музыкальной интонации»; оно явилось новым вариантом задуманной и написанной ранее (но оставшейся неизданной) статьи «Обоснование русской музыкальной интонации».

Книга о музыкальной форме рождалась в сознании Асафьева в тесной связи с его впечатлениями от упомянутого выше труда о линейном контрапункте (Курт, 1931), но мысль Асафьева развивалась очень самостоятельно (см.: А71, с. 28). Основным водоразделом между этими двумя концепциями было именно отсутствие у Курта постановки проблемы интонационной специфики искусства музыки, о чём в предшествующих главах уже шла речь. Напомним главный упрек Асафьева в адрес Курта, что тот «не понимает интонации как качества музыки», откуда и проистекает важнейшее для системы взглядов Асафьева (уже на относительно раннем этапе ее развития — в начале 20-х годов) положение о том, что «интонационная система становится одной из функций общественного сознания» (А31а, с. 28). В отличие от Курта, Асафьев рассматривает проблему музыкальной

формы юмейно с позиций глубокого осознания социальной функции искусства. Для него форма — это «социальное обнаружение музыки в процессе интонирования», а изменения, эволюция форм в музыке — результат смены интонационных систем, каждая из которых исторически обусловлена. На одной из страниц своей книги о музыкальной форме он так раскрывает эту мысль: «Форма — проверяемая на слух, иногда несколькими поколениями, то есть непременно социально обнаруженная... организация (закономерное распределение во времени) музыкального материала, иначе говоря, организация музыкального движения, ибо неподвижного материала вообще нет» (А71, с. 22).

Основным критерием восприятия и познания музыки Асафьев считает слух: «В музыке ничего не существует вне слухового опыта. Поэтому ни одно определение не может возникнуть из „немых“, из абстрактных, вне материала музыки лежащих предпосылок, а только из конкретного восприятия того, что звучит» (там же, с. 198).

Отрыв формы от ее интонационного становления, по словам Асафьева, доводит «до абсурда дуализм формы и содержания» (там же, с. 60).

Исходя из принципа музыкального развития, положенного Асафьевым в основу классификации музыкальных форм, он прежде всего подразделяет все музыкальные формы на две большие группы: (1) формы, базирующиеся на принципе тождества, и (2) формы, базирующиеся на принципе контраста. Тождество и контраст (в их различных разновидностях) Асафьев рассматривает как два основных фактора, которые — в своей совокупности и взаимосвязанности — выступают как важнейшие движущие силы музыкального развития. Материал книги излагается Асафьевым на основе широкого привлечения как музыкальной литературы, так и различных теоретических трудов.

Асафьев очень хорошо понимал, что его подход к анализу музыкальной формы вызовет и недоумения, и протесты среди музыкантов, воспитанных на иных теоретических доктринах. Так, в письме к Н. Я. Мясковскому от 13 декабря 1929 года он сообщает: «Форму кончил. Задерживается из-за переписки. Вот ругани будет!» И дальше добавляет: «За книгу о форме цепляюсь сам лично для себя. Как бы ее ни истоптали, я сделал в ней какой-то большой шаг. Но сам, конечно, понимаю, не

успею все это „нормировать“, „синтезировать“ и „систематизировать“» (цит. по: Орлова, 1964, с. 176).

Интересным дополнением к сказанному являются слова Асафьева о своем отношении к классификации музыкальных форм и к своей книге в целом в одном из писем 1931 года к А. П. Ваулину: «Вышла и моя книга о форме, которую считаю лучшей своей работой. Только я очень сжал изложение. По основной своей идеи [все] очень просто: есть два биологических и социально детерминированных вида мышления звуками: *cantus firmus* (то есть на стабилизированном в памяти материале, который все связывает, в виде ли литургического *cantus firmus*'а, или вождя фуги, или *basso ostinato* в чаконе, или темы с вариациями, или канона, или тождественной ритмоформулы etc., etc.) и контрастно-тематическое (сопоставлениями на расстоянии, сравнениями, словом, то, что называется тематическим развитием). Это сонатность, симфонизм. Вот итог большой упорной работы. Понять всю значимость столь простой и плодотворной для музыказнания и анализа форм мысли, однако, оказывается, музыкантам нелегко. Никто не оценил. Для меня это трагично» (A74a, с. 84). (Замечание Асафьева, что никто не оценил появления книги, безусловно, несколько преувеличено; правда, отклика в печати книга действительно не получила, но в педагогическую практику асафьевский подход к музыкальному формообразованию стал интенсивно входить уже в 30-х годах.)

Еще в то время, когда Асафьев заканчивал работу над книгой о музыкальной форме, была напечатана его статья «О симфонизме» (A27б) — еще одно существенное звено в разработке этого вопроса, неотъемлемого от общей проблемы музыкального формообразования. Считая, что введенное им понятие «симфонизм» к этому времени уже достаточно прочно вошло в жизнь, Асафьев в данной статье усиливает социологическую направленность трактовки этой проблемы. «В идее симфонизма, — пишет он, — лежит мысль о высшем социальном назначении музыки как искусства, организующего сознание и дающего особый вид познания жизни» (указ. соч., с. 19). А «социологически ценный момент» в музыке, с его точки зрения, «появляется лишь в процессе активного усвоения и познавания звуко-отношений и устанавливается, помимо воздействия эмоционального порядка... еще через факторы интеллектуальные» (там же, с. 21).

«Музыка не симфонична, — поясняет Асафьев, — если она разорвана на эпизоды, механически поставленные друг возле друга, без борьбы идей-мотивов, без роста материала» (там же, с. 20).

Уже хорошо знакомый в это время с диалектикой Гегеля, Асафьев отталкивается от мысли, что «движение — основной фактор жизни», и утверждает, что симфоническая музыка есть «познание движения как конкретного жизнеощущения», считая при этом, что «в симфонических формах последовательнее и ярче, чем в других проявлениях музыки, раскрывается... логика музыкального мышления» (там же, с. 22, 23; курсив мой. — Е. О.).

Проблема симфонизма вширь и вглубь разрабатывается Асафьевым в трудах 40-х годов, когда теория интонирования как специфики художественного мышления в музыке достигает всестороннего расцвета. Например, в работе 1940 года о Чайковском (А40) — в связи с вопросом о связи творческого метода Чайковского с симфонизмом Бетховена как «арены борьбы и конфликтного развития идей» — Асафьев пишет: «В росте симфонизма и особенно в раскрытии его у Бетховена европейская музыка приобрела мощное выразительное средство, точнее сказать, свое специфическое выражение высшего за воевания человеческого мышления — диалектической логики, т. е. идеи, становящейся истинной через обнаружение противоречий, в конфликтном развитии. Через симфонизм и присущую ему „технику тематической разработки“ музыка преодолела свою — в сравнении со словесной речью, с ее развитием содержания через движение слов-понятий — ограниченность; музыка получила возможность развитием тем-образов как носителей идеи возвышаться над эмоциональной „беспредметностью“ и особенно над чувственной непосредственностью своего воздействия. Музыка не лишилась своего эмоционального содержания, но сделала это содержание и объектом, и фактором мышления» (А72, с. 44; курсив мой. — Е. О.). По словам Асафьева, музыка в очень короткий срок («на подъеме человеческой мысли в предэпоху французской революции и в эпоху распространения идей революции в Европе») преобразовалась в «симфоническое мышление» (см. там же, с. 45), а «тематическое развитие... поникло вскоре во все жанры и формы европейской музыки: в оперу и в камерное творчество» (там же; курсив мой. — Е. О.).

Так проблемы симфонизма и музыкального тематизма тесно сомкнулись друг с другом в контексте интонационного обоснования специфики музыки. Поэтому имеет смысл именно сейчас сделать экскурс в историю осмыслиения самого понятия «музыкальная тема» в работах Асафьева, равно как и в историю асафьевского столкновения ее функции в музыкальном произведении.

Если в одном из ранних пояснений 1919 года к 4-й симфонии Чайковского Асафьев, по существу, еще ставит знак равенства между обозначениями «мотив», «тема», «мелодия»³, то в том же году в своем словаре музыкальных терминов он уже дает такое определение музыкальной темы: «Тема — отчетливо выраженный звуковой образ или характерное звуковое последование — как бы музыкальная мысль. Тема в крупном музыкальном построении уподобляется зерну, ибо тем ценнее тема, чем сильнее в ней росток и его энергия (то, что высвобождает силу) к произрастанию, к развитию» (A19, с. 80). А в связи с определением понятия «форма» пишет: «В основе форм лежат различные степени отношений между темами (музыкальными мыслями), входящими в состав данного произведения» (там же, с. 92). Следует обратить внимание и на более поздний комментарий Асафьева к своему словарю, где автор подчеркивает, что при составлении словаря он исходил «...из принципа диалектического развития тематического материала с целью опыта изложения общих конструктивных основ музыкальной композиции для людей, не знакомых с [о] специфической музыкальной терминологией и деталями теории музыки» (A26а, с. 120; курсив мой. — Е. О.). А в одной из статей 1923 года, посвященных разработке специфических закономерностей музыкального мышления, Асафьев так определяет сущность тематического развития: «В основе принципа тематического развития лежит идея органического строения, роста, расцвета, созревания и умирания звуковой клетки, чья жизнь служит объединяющим и связующим началом среди непрерывной смены отношений» (A23а, с. 27).

³ «Необходимо лишь вслушаться главным образом в наиболее ярко выступающие и резко запоминающиеся мотивы (или темы) симфонии и постараться проследить за их течением... Тогда внимание найдет точки опоры... а найдя эти точки, эти основные мотивы, уже легче становится разобрать, как одна мелодия (или песня) противополагается другой» (A81, с. 129).

В «Словаре наиболее необходимых терминов и понятий», пополнение которого, видимо, закончилось в Ленинграде в дни блокады (примерно в 1942 году), читаем такой вариант определения темы (ср. с редакцией 1919 года): «*Тема* — мотив или мелодия, заключающая в себе способность к развитию, к перевоплощению, прорастанию. Тема — зерно, органическая клетка или плодотворная мысль („музыкальная идея“) в музыке» (А78, с. 149). Новое определение музыкальной темы (пожалуй, чаще всего используемое в нашем современном музыказнании) мы встречаем во второй книге Асафьева о музыкальной форме (А47), написанной также в условиях блокадного Ленинграда: «Понятие *тема* глубоко диалектично. Тема — одновременно и себедовлеющий четкий образ, и динамически „взрывчатый“ элемент. Тема — и толчок, и утверждение. Тема концентрирует в себе энергию движения и определяет его характер и направление. Несмотря, однако, на свое главное свойство — рельефность, тема обладает способностью к различнейшим метаморфозам. Ее функции — контрастны. Своим становлением тема вызывает отрицающие ее новые образы и, противополагаясь им, утверждает себя. Тема — это яркая, находчивая творческая мысль, богатая выводами идея, в которой противоречие является движущей силой» (А71, с. 121, примечание). Особенно существенна заключительная фраза этого определения: «Так вкратце я суммирую свои выводы из учения тем *классических и романтических симфоний*» (там же; курсив мой. — Е. О.).

Такое историческое ограничение для выдвинутого им определения темы явно не случайно. Но уже в работе 1944 года о советской симфонии Асафьев, характеризуя симфонический стиль Прокофьева, пишет: «Любой элемент звучания может стать темой, если на нем сконцентрирована волей композитора эмоциональная энергия развития» (А., т. 5, с. 87; курсив мой. — Е. О.). В нашем современном музыказнании проблема музыкальной темы и, шире, тематизма получила, как известно, дальнейшее широкое развитие (см., например: Ручьевская, 1977; ср. выше, с. 204).

Из асафьевских работ начала 40-х годов новый ценный вклад в изучение проблемы симфонизма вносит монография «Глинка», где прежде всего следует обратить

внимание на общее определение этого понятия, органично вытекающее из всего предшествующего исследовательского пути Асафьева: «Симфонизм — великий переворот в сознании и технике композиторов, это — эпоха самостоятельного осваивания музыкой идей и заветных дум человечества, идеалов народно-героического, людской любви, становления жизни и трагедии смерти как античного рока» (А., т. 1, с. 93). И характерно добавление к сказанному: «Симфония как музыкальный жанр [—] лишь следствие этого явления» (после чего приводятся примеры проявления симфоничности — как категории, относящейся, по существу, к плану содержания, — в ряде произведений других жанров различных композиторов, в том числе в «Реквиеме» Моцарта).

В той же работе большой интерес представляет также дифференциация путей симфонизма в русской музыке. Так, к симфонизму «иллюзорному или образному» Асафьев относит глинкинского «Руслана и Людмилу» и выросшие из него традиции (в различных жанрах), включающие в себя приемы картиенно-повествовательного изложения. Вспоминая рассказ В. Ф. Одоевского о том, как Глинка хотел сначала воплотить тему «Ивана Сусанина» в жанре симфонической оратории («нечто вроде картины»), Асафьев в скобках добавляет: «Вот где истоки иллюзорного симфонизма на вокальной и инструментальной основе, пронизавшего и русскую оперу, и инструментальную симфонию, не одну только программную!» (там же, с. 99). А вот более «технологическое» пояснение понятия «иллюзорный симфонизм»: «...развитие, по методу Глинки, являлось не интеллектуально-аналитической „разработкой“ образно отвлеченных тем-тезисов, а развитием-ростом, своего рода „опеванием“, попевочно-подголосочным окружением, варьированием, орнаментированием и восполнением основного интонационного зерна вариантами» (там же, с. 156). Другую разновидность симфонизма Асафьев называет симфонизмом «интеллектуальным», относя к нему логико-философский мир музыки С. И. Танеева и считая, что в основе этого творческого метода лежит «абстрактное становление музыкальных образов без твердой опоры на реально ощущимое становление явлений» (там же, с. 94).

Конечно, эти определения типов симфонизма не являются до конца «отработанными» в смысле точности фор-

мулировок, но сама направленность достаточно ясна (ср. выше, с. 204,— о значении творческой воли композитора-симфониста). Впоследствии Асафьев высказал в этой связи некоторые уточнения. Одно из них, относящееся к 40-м годам, касается симфонизма «кучкистов», который первоначально явно недооценивался Асафьевым, так как мысли о развитии в музыке были у него сосредоточены исключительно на музыке Бетховена и Чайковского. В работе о Римском-Корсакове (1944) Асафьев, ссылаясь на суждение Льва Толстого о процессе творчества, пишет: «...если суть симфонизма Чайковского в том, что, ощущая в симфонической музыке возможность воплотить Жизнь, он стремится передать средствами симфонии непрерывность нашей психической деятельности, откуда как бы всплывают и „протекают“ в сознании отдельные, но связанные этим эмоциональным потоком, им же порожденные образы, то Римский-Корсаков непременно созерцает *отдельности*, подолгу любуясь ими и словно бы распределяя их по измышленной канве или группируя в чеканных изящных оправах!..» (А., т. 3, с. 186—187). «Поэтому,— продолжает Асафьев,— операм его свойственна *неторопливость*, орнаментально-звеньевое построение» (там же, с. 187). В статье же «О направленности формы у Чайковского» (А45) Асафьев подчеркивает «тесную связь его музыки со слушателями» (А72, с. 67) и объясняет различия в степени убедительности музыкальной формы у тех или иных композиторов их далеко не одинаковым умением направить свою творческую волю на слушательское восприятие (см. ниже, с. 225), что, например, особенно ощущается в удачах и просчетах построения финалов симфоний (см. там же, с. 69).

Из работ последнего десятилетия жизни Асафьева наибольшее значение — как в плане изучения проблем формообразования, так и во всех остальных аспектах интонационного обоснования специфики музыки, — безусловно, имеет его вторая книга о музыкальной форме (А47) — «Интонация». Здесь особенно акцентируются исторический и эстетический ракурсы освещения всех проблем, а в основную направленность всей книги ясно вводит уже первая ее страница, где автор говорит об отличии этого труда от первой книги. Если тогда, по сло-

вам Асафьева, он «старался ограничиться исследованием, как длится музыка, как она, возникнув, продолжается и как останавливается ее движение», то в данной работе он «всесел» останавливается «на почему», пытаясь «связать развитие средств выражения музыки с закономерностями человеческого интонирования как проявления мысли, с музыкальными тонами в их многообразном сопряжении и с [о] словесной речью» (A71, с. 211). К сказанному Асафьев добавляет свое основное кредо интонационного понимания музыкального искусства: «Мысль, интонация, формы музыки — все в постоянной связи: мысль, чтобы стать звуково выраженной, становится интонацией, интонируется» (там же). Приведем еще одно высказывание из той же книги, ярко раскрывающее сущность концепции Асафьева: «...она (музыка. — Е. О.) прежде всего *искусство интонации*, а вне интонации — только комбинация звуков, на чем, в сущности, и „играют в игру слов“ гансликианцы; ...содержание не вливается в музыку, как вино в бокалы различных форм, а слито с интонацией, как звукообразный смысл, ибо смысл без выражения в движении, высказывании, песне, игре инструмента — тоже всего лишь абстракция» (там же, с. 275).

На протяжении всей книги Асафьев неоднократно излагает свое понимание формы в искусстве не только в специальном (музыковедческом), но и в обобщенном — философском и эстетическом — аспекте. Он называет музыку одной из форм «образно-звукового отображения действительности», «образно-познавательной деятельностью сознания», оперируя понятием «художественная форма», подчеркивая, что в ее создании огромная роль принадлежит не только миру чувств, но и интеллекту (см. там же, с. 344). «Музыка, — пишет Асафьев. — *искусство интонируемого смысла*» (там же, с. 332). Усиление же исторического аспекта в исследовании проблемы специфики музыкального искусства приводит его в этой книге к очень широкому использованию постепенно рождавшихся в его терминологии понятий «интонационный словарь эпохи», «интонационный кризис», «переинтонирование» (их рассмотрению посвящена следующая глава).

Содержание всей второй книги показывает, насколько важной (в мировоззренческом аспекте изучения проблем художественного творчества) стала в это время для

Асафьева обойдёт на ленинскую теорию отражения. О том же свидетельствует и последняя редакция его словаря музыкальных терминов (40-е годы), где большая статья посвящена теме «Форма и формы». И опять-таки целесообразно сопоставить определения, которые даются этим понятиям в ранней и поздней редакциях словаря.

1919 год: «Формы или построения музыкальные основаны на развитии и разработке данного звукового материала, движущегося в обусловленных самим этим материалом пределах. Основы музыкального движения — сопротивление звукового материала, побеждаемое человеческим сознанием. Основа музыкальной формы — равновесие (чечто целое), возникающее перед нами при выслушивании музыкального произведения, то есть приведенный в стройное гармоническое единство звуковой материал. Но форму можно понимать и как готовые образцы (схемы), по которым пишутся музыкальные сочинения: к ним (к этим схемам или рамкам) подгоняется соответствующий звуковой материал и распределяется по ним. Но и в том, и в другом случае форма есть окончательный итог, единство (синтез), возникающий в течение творческого делания (процесса). В основе форм лежат различные степени отношений между темами (музыкальными мыслями), входящими в состав данного произведения» (А19, с. 91—92). Далее Асафьев разъясняет формы, основанные на одной теме («многообразие вариационных форм» — там же, с. 92), на двух или более (сонатная форма) и — как простейший вид («без выводов, ибо без борьбы») — форму, основанную на «сопоставлении и чередовании звукового материала» (там же, с. 93). К последней группе он относит песенные формы, разного типа рондо и хороводные (танцевальные).

Вариант 40-х годов отличается от цитированной выше статьи из первой редакции словаря прежде всего уже самой формулировкой названия словарной статьи («Форма и формы»); тем самым предопределяется философско-эстетическая трактовка понятия «форма» и намечаются различные конкретные способы формообразования, находящие применение в композиторской практике. В соответствии со всем достигнутым им в области интонационного достижения закономерностей музыкального искусства Асафьев пишет: «Форма и формы музыки как искусства организованного движения тонов и как одной из форм общественного сознания являются видами

этого муз[ыкального] движения, ибо движение есть форма существования материи. Будучи явлением социальным, музыка[,] хотя [она] и „снята“ тем самым как феномен чисто акустический, все же не перестает быть материальной данностью и, становясь эмоциональным языком, средством общения людей, обнаруживается как движение в равновесии (т. е. одновременно как переход составляющих элементов и как их единство)» (A78, с. 165). Эта посылка определяет и все дальнейшее подробное изложение теории формообразования. Как и в более ранних работах, Асафьев характеризует форму и как процесс, и как «построения, откристаллизовавшиеся в устойчивые конструктивные схемы, причем от простейших до сложнейших построений — целые ряды промежуточных» (там же). Он характеризует здесь синтез процессуального и конструктивного как «синтез звукосопоставлений и соотношений» (там же, с. 166) и, главное, подчеркивает, что «этот синтез остается в нашем сознании», воздействует на нашу психику, вызывая «интеллектуальные эмоции» (см. там же). По его утверждению, «нейтрального... материала в музыке нет», и в этом явное отличие музыкального воздействия от воздействия чисто акустического: «...звук как явление природы еще не является муз[ыкальным] звуком... пока он не осознан человеком в сопряжении звуков, ставших выразительными тонами» (там же). Примечателен дальнейший ход мысли: «Таким образом, как бы ни были первичны звукосочетания — пусть это будет примитивное горное „ау“, перекличка охотников или скотоводов, — они организованы, они — формы, а не произвольные звукосочетания, потому что иначе они не были бы творчеством данного социального коллектива, не были бы понятны каждому из его сочленов» (там же, с. 166—167). И снова — «психологический» аспект проблемы: «Итак, муз[ыкальные] формы — не механический процесс „превращений“ звучаний, а *система организации нашей психики*» (там же, с. 167; курсив мой. — Е. О.). Такой поворот в разработке понятия формообразования приводит Асафьева к новой классификации форм, которая, правда, исходит из уже известного по его книге о форме положения о взаимодействии принципов тождества и контраста в музыкальном мышлении, но все же имеет и свои существенные отличительные признаки. В рассматриваемой словарной статье Асафьев делит формы уже на *четыре*

«отдела», из которых первые два связаны, по его словам, «...либо с мускульно-моторными процессами, либо с формами выражения, присущими человеческой речи» (там же, с. 168). Третий отдел он характеризует как «...уже самостоятельное, хотя и в первичных стадиях своих еще примитивное муз[ыкальное] оформление „путем тождества“, на основе повторного мелодического стержня (*cantus firmus* — кантус фирмус, тема в вариациях, „вождь“ фуги и т. п.). Здесь вырабатываются все более и более сложные формы муз[ыкального] движения, от орнаментальных статических вариаций к вариациям динамического типа с симфоническим развитием тематического материала и от простейших имитаций к канону и фуге» (там же). Наконец, к четвертому отделу Асафьев относит «...сонату и симфонию как высшие формы и стадии муз[ыкального] становления и муз[ыкального] мышления путем раскрытия противоположности» (там же).

Асафьев подробно излагает свои мысли по поводу каждой из этих групп, так что, по сути, статья оказывается далеко выходящей за рамки жанра «словаря-справочника». И все это изложение пронизано историческим взглядом на эволюцию музыкального искусства, связанную как с эволюцией музыкального творчества, так и с эволюцией восприятия (см. ниже, гл. V и VI).

Г л а в а V

ПОНЯТИЯ «ИНТОНАЦИОННЫЙ СЛОВАРЬ», «ИНТОНАЦИОННЫЙ КРИЗИС», «ПЕРЕИНТОНИРОВАНИЕ», ИНТОНАЦИОННЫЙ «ВКЛАД»

Как уже упоминалось, в 1924 году была опубликована статья Асафьева «Теория музыкально-исторического процесса, как основа музыкально-исторического знания» (A24), сыгравшая очень большую роль для всей дальнейшей разработки метода *историзма* как основополагающего в музыкальной науке. Исторические связи в искусстве, исторически обусловленные закономерности в развитии различных жанров, безусловно, интересовали Асафьева и ранее, и прежде всего с точки зрения «Путей в будущее», как была названа одна из его статей во 2-й книге «Мелос» (A18). Но статья 1924 года яви-

лась уже специальным теоретическим обоснованием историзма как метода исследования музыкальных явлений, притом в различных аспектах его преломления:

во-первых — необходимость историзма в изучении самой музыки, музыкальных явлений как таковых¹;

во-вторых — историзм в изучении «соприкосновения композитора с окружающей его произведения средой и бытом» (А24, с. 66);

в-третьих — историзм в оценке восприятия памятников музыкальной культуры, что, по словам Асафьева, является процессом «гораздо более сложным, чем восприятие памятников иных искусств» (там же, с. 67).

Историк, по словам Асафьева, должен обладать способностью «к постижению музыкального образа мыслей эпохи возникновения изучаемого им произведения» (там же, с. 68). А для этого необходимо его (историка) «общекультурное развитие и знакомство с методами исторического исследования в других областях искусства» (там же).

Асафьев выдвигает в этой статье и важное для всего последующего развития интонационной концепции понятие «музыкального быта» как «конкретного проявления музыки» (там же, с. 70). (Как известно, в те же годы понятие «музыкального быта» было выдвинуто и Б. Л. Яворским, что с удовлетворением отмечает в своей статье Асафьев; см. там же, в т. ч. примечание.) Понимание музыкального быта у Асафьева очень широкое. По его словам, в это понятие входит «вся область воспроизведения музыки и все то, что делает ее существующей, воспринимаемой. Значит: и домашнее музиковедование, и общественный концерт, и музыкальная школа, и нотное издательство» (там же). Таким образом, Асафьев рассматривает «бытовую музыку» не только как музыку, рожденную «сейчас», но включает в это понятие и весь накопленный слуховой опыт в его совокупности (слуховой «фонд», как скажет позже Асафьев), вошедший в музыкальное сознание современной эпохи. По определению Асафьева, сформировавшееся в сознании композитора музыкальное произведение «отложи-

¹ Открывающие эту статью строки взяты из работы Г. Кречмара «Введение в историю музыки»; в них подчеркивается важность установления связи между современным состоянием музыкального искусства и его прошлым (работа Кречмара издана на немецком языке в Лейпциге в 1920 году).

лось как некая окристаллизованная форма» (там же, с. 71). «Как таковая, — пишет Асафьев, — она неотделима от окружающей ее звучащей среды, над оформлением которой работает не один, не два и не десяток композиторов, а множество людей» (там же). «Что обуславливает активность музыкального быта?» — ставит вопрос Асафьев. — Ответ может быть один: творческий опыт данной эпохи, данного поколения, данной среды и данной личности — все это — в тесной связи» (там же, с. 72).

Затрагивается здесь Асафьевым уже и вопрос о формах как «окристаллизовавшихся *пластах звучаний той или иной эпохи*» (курсив мой. — Е. О.); при этом подчеркивается, что если они изучаются только как статические, застывшие данности, то «*истории музыки* в такого рода исследованиях нет...» (там же, с. 73).

Из сказанного ясно, что уже на данном этапе в сознании Асафьева складывались те предпосылки, из которых выросло понятие «интонационный словарь эпохи», а также тесно связанные с ним понятия «переинтонирование» и «интонационный кризис», которые так широко вошли в его работы 40-х годов. Эти три понятия «работают» в трудах Асафьева на всех трех уровнях проявления музыкального мышления: в композиторском творчестве, исполнительстве, слушательском восприятии. Некоторые из них в последнее время получили специальную трактовку — и дальнейшее развитие — в работах наших музыковедов. Например, в этом ракурсе написана статья «Интонационный кризис и проблема переинтонирования» (Ручьевская, 1975), которая является одним из наиболее интересных исследований, разрабатывающих интонационную концепцию Асафьева. В этой статье суммируются все встречающиеся в трудах Асафьева варианты определения термина «интонация». Но главная ценность статьи Е. А. Ручьевской состоит в попытке определить (исходя из функциональной трактовки этого понятия), на каких ступенях в процессе музыкального мышления «располагаются элементы, входящие в сферу понятий „интонационный кризис“ и „переинтонирование“». С этой целью автором разработана «лестница убывания многозначности»: от одного звука («абсолютная, открытая многозначность») до интонационных формул, включенных в семантический ряд, и, далее, до темы, фрагмента формы, целостной формы и текста про-

изведения в определенном исполнении. Процесс переинтонации автор статьи характеризует как процесс диалектический, а понятие Асафьева «интоационный кризис» — как фиксацию «явления стилевого и отчасти жанрового» (см. указ. соч., с. 132).

Однако сразу же напомним, что само понятие «интоационный кризис» Асафьев вводит как гипотезу. В книге «Интоация» (А47) он специально это оговаривает: «Я не считаю свою гипотезу о „кризисе интоаций“ за абсолютно надежную нить в этом лабиринте музыкальных фактов и явлений, но я очень долго и тщательно ее проверял и полагаю, что она будет небесполезна. Ведь гипотеза, все же объединяющая многообразные явления музыки в исторически объяснимой их смене, неизбежно нужна и может натолкнуть мысль исследователей и на иные догадки и обобщения» (А71, с. 292). А забегая вперед, следует сказать, что в последних своих работах Асафьев — фактически с аналогичным значением — пользуется и термином «интоационное обновление».

Кроме того, в асафьевских работах 40-х годов встречается понятие «вклад» (в смысле «интоационный вклад»): «Устный словарь интоаций, — утверждает он, — очень подвижный, всегда в процессе становления, всегда в борьбе привычного с новыми „вкладами“» (там же, с. 267; курсив мой. — Е. О.). Таким образом, процесс интоационного обновления музыкально выразительной речи сочетает в себе, по Асафьеву, и изменения уже накопленного «контингента» интоационных формул, и (наряду с этим) включение совершенно новых интоационных образований, расширяющих музыкальное мышление. В итоге же все это создает «движение» творческой музыкальной мысли на основе синтеза традиций и новаторства.

Добавим к сказанному, что асафьевское понятие «интоационный словарь эпохи» подчеркивает жизнь определенного интоационного фонда в слуховом сознании слушателей — как некоей «осевшей», закрепившейся системы музыкальных представлений. Наиболее собранно и лаконично понятие «устный словарь эпохи» определяется Асафьевым в послесловии к книге «Интоация»: «В сознании слушателей, то есть в массовом общественном сознании, не размещены целиком музыкальные произведения (разве что у профессионалов и редких любите-

лей), а отлагается очень изменчивый комплекс *музыкальных представлений* (курсив мой. — Е. О.), в который входят и разнообразные „фрагменты“ музыки, но который, в сущности, составляет „устный музыкально-интонационный словарь“. Подчеркиваю: *интонационный*, потому что [это] не абстрактный словарь музыкальных терминов, а каждым человеком интонируемый (вслух или про себя, в различной мере, степени, способе, смотря по способностям) „запас“ выразительных для него, „говорящих ему“ музыкальных интонаций, живых, конкретных, всегда „на слуху лежащих“ звукообразований, вплоть до характерных интервалов. При слушании нового музыкального произведения сравнение происходит по этим общеизвестным „дорогам“, ибо в них обобщение мысли и чувствования класса, сословия и т. д., вплоть до мельчайших общественных группировок. Чем субъективнее, острее в интонационном отношении „язык“ композитора, тем труднее и короче жизнь его музыки. Чем сильнее ощущается... обобщенный данной эпохой круг выразительных музыкальных интонаций, тем безусловнее жизнеспособность этой музыки» (A71, с. 357—358).

В примечании же к этому важнейшему для понимания проблемы высказыванию Асафьев указывает, что в устном музыкально-интонационном словаре «...преобладают „мелодийные образования“, попевки как наиболее органическое — в музыке — обнаружение интонационности... Оттого, — продолжает он свою мысль, — мелодия была и остается самым преимущественным проявлением музыки и самым понятно-выразительным ее элементом» (там же, с. 357, примечание). По мнению Асафьева, именно «по линии мелодических новообразований обычно и происходит обновление музыкально-интонационного словаря» (там же). Согласно его концепции, содержание музыкального словаря «теснейшим образом связано с общественным сознанием эпохи» (там же, с. 359), а «зори сдвигов» в общественном сознании обуславливают и сдвиги, изменения в отборе выразительных «слов» этого словаря, причем этот отбор Асафьев характеризует как «безжалостный» (там же, с. 360).

Мысли Асафьева об интонационном словаре эпохи более пространно — с приведением ряда примеров, а вместе с тем и с уточнением общих установок — изложены в других главах той же книги. Например, в связи с анализом интонационных явлений периода Великой

французской революции Асафьев пишет: «Новые люди, новое идеиное устремление, иная „настроенность эмоций“ вызывают иные интонации или переосмысляют привычное. Горе композиторам, не услышавшим этих перемен! Их не будут слушать, ибо не слышат мысли их музыки» (там же, с. 262). Так снова и снова Асафьев возвращается к проблеме коммуникативности музыкального искусства, к его возможностям воздействия на психику и умонастроения людей. Самые любимые и волнующие фрагменты музыки Асафьев называет «памятными мгновениями». Прочно войдя в слуховое сознание слушателей, они получают свою «самостоятельную художественную жизнь». «Они, — пишет Асафьев, — повсеместно звучат, приходят на мысль, они — не отвлеченные представления, а живые интонации. Их нельзя назвать формами, периодами, схемами, конструкциями, непременно мелодиями, непременно фрагментами. Они отрываются от породивших их произведений: они становятся как бы словами музыки, и их словарь мог бы быть справочником по излюбленным содержательнейшим звукосочетаниям той или иной эпохи. Как слова они вклиниваются во вновь возникающие произведения и испытывают ряд метаморфоз» (там же, с. 266—267; курсив мой. — Е. О.). «В создании этого „словаря устной музыкальной традиции“ участвуют все: и каждый слушатель, и профессионалы музыки, все, для кого музыка — жизненная непреодолимая культурная потребность» (там же, с. 267—268).

С процессом развития и обновления интоационного словаря связано асафьевское понятие «переинтонирование». Автор «Интонации» пишет: «Это отбор, переоценка, переосмысливание, проба — выдержат ли материал и форма напор новых идей и чувствований, и так как это музыка, то проба происходит через переинтонирование: тонус и динамика „произношения“ совсем иные, а материал привычный» (там же, с. 263). А в статье «Композитор — имя ему народ» поясняет: «Дело в том, чтобы почувствовать современность творческой работы над этим материалом, а главное — так его вычеканить, выковать, чтобы он отвечал современной массовой психике» (А., т. 4, с. 20). И именно в процессе острого изменения осмыслиния явлений жизни и возникает потребность особенно сильного «обновления» интоационного фонда эпохи, возникают «кризисные» ситуации, «кризис инто-

наций», то есть потребность в *новых «вкладах*», а не только в изменениях уже звучащего материала.

Обычно эта потребность наиболее остро ощущается в эпохи больших социальных сдвигов в условиях интенсивного мировоззренческого прогресса. В различных своих работах Асафьев приводит немало конкретных примеров, подобных кризисных ситуаций в общественном музыкальном сознании. Одна из таких ситуаций сложилась в русской музыке середины XIX века, точнее, 60—70-х годов. Об этом он подробно пишет в статье 1940 года «Чайковский» (A40а). Останавливаясь в ней на причинах реалистичности музыки Чайковского, Асафьев характеризует особую интенсивность интоационных процессов, происходивших в середине XIX века в русском языке и в сфере выразительных средств русской музыки, в связи с ростом демократической направленности мировосприятия русского общества. «В каждую эпоху великих „накануне“, — пишет Асафьев, — в атмосфере предчувствий общественных обновлений и политических кризисов, наиболее чуткие слои народа ощущают настоящую потребность не только в новых понятиях — определениях, но и в фиксировании качественно иного, обогащенного эмоционального душевного строя. Частью инстинктивно, частью сознательно они реформируют речь, и словесную, и музыкальную, насыщая ее и новым смыслом — качеством произношения (новый строй интоаций), и новыми словами, и новой фразеологией. Чем революционнее развивается общественное сознание, тем решительнее становится *интоационно-языковое обновление*» (A72, с. 21; курсив мой. — Е. О.).

Можно указать и на ряд других работ Асафьева, в которых он дает аналогичную разработку вопроса. Такова, например, его статья «Их было трое» (A43а) из цикла «Через прошлое к будущему». Ярко и глубоко проблема переинтонирования и специфики интоационного словаря определенной эпохи раскрывается в исследовании 1944 года об опере Чайковского «Евгений Онегин» (A44). Здесь теоретическое обоснование «интоационного словаря» сочетается с блестящим практическим анализом произведения. В подзаголовке к этой работе Асафьев сам называет ее «опытом интоационного анализа стиля и музыкальной драматургии». Уже во введении автор определяет «жанр» своего исследования как «собеседование об этом произведении... все время слушая

его — сценами, деталями, фрагментами, мельчайшими элементами вплоть до отдельных интервалов, если они выступают как смыслово-выразительные „значимости“ (A72, с. 73). В первой же главе, говоря о необычайной популярности этой оперы, Асафьев выдвигает положения, перекликающиеся с идеями книги «Интонация», но особенно подчеркивается здесь мысль о том, что лишь «...очень, очень немногие произведения превращаются в своих органических деталях из явления музыкальной литературы в явление музыкально-языкового общения. Для этого они должны сами вырасти из основного интонационного содержания эпохи — из общезначимого „интонационного словаря“! Таким явлением и оказались „лирические сцены“ — „Евгений Онегин“ Чайковского...» (там же, с. 78).

Вопросы, связанные с бытованием определенного круга интонаций, типичных для эпохи, освещаются и в его монографии «Глинка», созданной также в начале 40-х годов (издана в 1947 году). Глинка характеризуется здесь и как композитор, который «...индивидуально запечатлевает почувствованные им, повсеместно выразительные, множество людей волнующие интонации, связывает, скрепляет их, но, в сущности, не он их изобретатель. Мелодия, ритм, сопровождение „Не искушай меня“ и подобной ему лирики — глинкинские, но в основе их лежат интонации общезначимые» (А., т. 1, с. 70). На материале анализа интонационного развития оперы «Руслан и Людмила» Асафьев дает в этой монографии яркие примеры переинтонирования основной тематической интонации оперы (см. там же, с. 210—212). Как уже говорилось, аналогичный метод применен Асафьевым в интонационном анализе оперы Мусоргского «Борис Годунов» (см.: А., т. 3, с. 143—144).

О «качественном переинтонировании» материала музыки устной традиции, вовлекаемого в ткань опер, то есть о новом стилевом значении фольклорных интонаций в новом для них контексте, Асафьев говорит в статье «Народные основы стиля русской оперы» (в кн.: А., вып. 1). А в статье «О русском музыкальном фольклоре как народном музыкальном творчестве в музыкальной культуре нашей действительности» Асафьев поднимает вопрос о необходимости специального изучения фонда народных интонаций с целью составления на этой основе «историко-терминологического и диалектического

словаря-путеводителя по музыкальному фольклору в широком смысле этого понятия, то есть как народной музыки». «Такой словарь, — пишет Асафьев, — раскрыл бы многое неведомое музыкам и композиторам и со-действовал бы уяснению представлений об эволюционных процессах, а также о закономерности мастерства, мастерства всегда интонационно живого, на котором есть чему поучиться и представителям высшей музыкально-технической культуры» (А., т. 4, с. 23).

С проблемой исторически развивающегося интонационного словаря эпохи и явлением переинтонирования глубоко связана и упоминавшаяся уже статья Асафьева «О направленности формы у Чайковского» (А45) — одна из кульмиационных точек среди его работ, посвященных исследованию коммуникативной функции музыкального искусства (см. выше, с. 213). Поясняя заглавие своей статьи, Асафьев пишет: «Я имею в виду тесную связь его музыки со слушателями, которую нельзя объяснить только выдающимся талантом и формальными достоинствами мастерства» (А72, с. 67). Для этого, по мнению Асафьева, «надо связать эти качества с пониманием закономерностей человеческого восприятия» (там же, с. 67—68; курсив мой. — Е. О.). Более того, он утверждает, что музыка выросла «из звуконаправленности на восприятие, на овладение вниманием путем эмоционально-смыслового „произнесения тонов“, и создала их, и создает постоянно» (там же, с. 68). Асафьев ставит вопрос о факторах «недоводимости и неусвоемости» музыкального произведения, форма которого «не оказывается средством выражения и доведения мысли», поскольку «не учитывает *всех*, узлов, центров, приковывающих внимание...» (там же, с. 69), и обосновывает свой взгляд на композиторское мышление Чайковского как на непревзойденный образец умения учитывать все эти факторы — «умения общаться и быть общительным» (там же, с. 68). Исключительно важно для понимания всей интонационной концепции Асафьева следующее замечание: «Я не за анархию в музыкальном строительстве и не за пренебрежение наглядно-[] конструктивными нормами. Но я за целеустремленное с точки зрения закономерностей восприятия владение ими. Ведь в конце концов музыка живет и питается слышанием и слушанием» (там же, с. 69). Характерно и то, что само определение «композитор-классик» Асафьев связывает в этой статье

с умением композитора «помочь себя слышать» (см. там же, с. 71). Эта выдающаяся работа Асафьева уже давно получила широкую известность, а ряд ее положений нашел разработку в трудах советских музыковедов следующих за Асафьевым поколений. Однако ёмкость и глубина ее содержания делают эту статью поистине неувядаемым стимулом для решения многих — еще не решенных — проблем нашего современного музыказнания.

Но вернемся к более детальному рассмотрению асафьевской теории «переинтонирования». В музыкальном искусстве это явление обнаруживается на различных уровнях. Это: музыкальное мышление композитора, исполнителя и слушателя.

Возникновение теории «переинтонирования» относится к 20-м годам, когда Асафьев, еще не пользуясь самим этим термином, уже раскрывает в ряде работ суть этого явления (в первую очередь в связи с исполнительской практикой и восприятием музыки слушателями). Так, например, в статье 1924 года «Задачи и методы музыкальной критики» читаем: «Массы новых слушателей, естественно, производят переоценку установившихся ценностей <...> Музыкальные произведения должны вновь завоевывать себе право на жизнь — стать социально ценными» (А24а, с. 23). В другой статье того же года — «В пределах и за пределами профессионализма» — Асафьев обращается к проблеме «переинтонирования» в процессе исполнения. Он рассказывает о своем впечатлении от пения красноармейцами солдатских песен и обращает внимание на то, что эти песни, гомофонно-гармонические по складу, они пели с определенными изменениями в напеве, «насыщая его динамикой народного мелоса в те моменты, когда он теряет песенное напряжение, и делая его органически линеарным, добавляя подголоски» (ИПСМК, 1976, с. 254).

Очень большое значение для развития концепции переинтонирования имела композиторская работа Асафьева над балетом «Пламя Парижа». В своей статье об этом сочинении Асафьев уже пользуется и самим термином «переинтонирование»: «В балете „Пламя Парижа“... я, в общем, имел дело с неподатливым материалом, потерявшим для нас эмоциональную напряженность: имею в виду те эпизоды, где я не сочинял музыку сам, а „переинтонировал“ музыку эпохи. Оставляя в неприкосновенности мелодическую ткань и гармонический склад, я

совершенно заново, особенными приемами, инструментировал музыку „документов“, вызывая в каждом действии соответствующую ему эмоциональную атмосферу...» (А., т. 5, с. 37). Это случай, когда переинтонирование происходит на основе тщательно отобранного «чужого» музыкального материала. Однако в композиторском творчестве, несомненно, имеют место и иные случаи, когда мы сталкиваемся, так сказать, с «самопереинтонированием». Например, в творчестве Чайковского, Мусоргского и других музыкантов-классиков музыкальный тематизм раннего юношеского произведения нередко переинтонируется в новом контексте в последующих сочинениях. Например, тема арии Бориса Годунова в первоначальном своем виде звучала в «Саламбо» (в сцене Молоха), а музыка Чайковского из 2-й симфонии (маршевое движение во II части) имеет своим прообразом «Свадебный марш» из оперы «Ундиня».

Проблема переинтонирования широко разрабатывалась Асафьевым в 40-х годах на материале классической музыки XIX века и творчества композиторов XX столетия. Например, ей удалено много внимания в его исследованиях, посвященных русским классикам, особенно Глинке, Мусоргскому, Чайковскому, у которых наблюдаются три типа переинтонирования:

1) переинтонирование как переосмысление творческих традиций *народного творчества* — русского и инонационального, старинного и современного, крестьянского и городского;

2) переинтонирование музыкальной идиоматики *отечественных композиторов*-профессионалов — предшественников и современников;

3) переинтонирование оборотов музыкальной речи *зарубежных композиторов* на основе их органического сплава с типично русскими стилевыми чертами.

Приведем некоторые примеры. Объясняя новое качество оперы Глинки «Иван Сусанин», Асафьев делает такое сравнение с музыкой «Аскольдовой могилы» А. Н. Верстовского: «Но эта популярная опера («Аскольдова могила»). — Е. О.) — оперой в полном смысле слова так и не стала, оставшись талантливым сборником излюбленных бытовых интонаций. Глинка же в своем „Иване Сусанине“ *перевел все существенное* из общебытово признанной русской музыкальной песенной лирики в масштабы монументального стиля национальной

оперы, не поглотив в обобщениях ни одного характерного ее признака!» (А., т. 1, с. 245; курсив мой. — Е. О.). Что же касается переинтонирования различных истоков в музыке Верстовского, то, по мнению Асафьева, «для музыки Верстовского очень характерным было противопоставление русской песенной двухдольности плавному течению славянски окрашенных трехдольных ритмов „alla polacca“, с мелодиями элегического склада. Вводил он и цыганский (молдаванский) плясовой пошиб в свою музыку. При этом он сочетал пластичность русского девичьего танца с цыганским надрывом степных мелодий или с цыганскими вспышками страсти в задорности оргиастических ритмов» (А., т. 4, с. 75).

Много аналогичных примеров в работах Асафьева мы встречаем в связи с органической связью истоков в музыке Глинки, Чайковского типично русских и общеевропейских (см., например: А., т. 1, с. 76; там же, с. 7, примечание). Немало и примеров, относящихся к переинтонированию традиций того или иного жанра. Такова, например, трактовка жанра народных песен в музыке А. К. Лядова, где «напевы заклинания» превращаются («с тонким юмором и любовью») в «формы музыки изысканной выработки» (А., т. 4, с. 97).

Из работ Асафьева, освещающих особенности переинтонирования в советской музыке, следует выделить его статьи «Композитор — имя ему народ», «Патриотическая идея в русской музыке» и «Советская музыка и музыкальная культура». В первой из них он привлекает внимание к постоянно происходящему процессу переинтонирования «популярных интонаций», переходящих «из эпохи в эпоху, из стиля в стиль» (см. там же, с. 20). Во второй речь идет о жанровом переинтонировании, о воздействии «движения за массовую песню» на развитие советского симфонического творчества, которое не только «не снизило» его качества, а, напротив, «„переинтонировало“ тематику, внесло в формы симфоний стремление к лаконизму, к четкой кованой ритмике, к ораторскому пафосу, к ясности и целеустремленности развития» (А., т. 5, с. 43). Наконец, третья из названных статей связывает проблему переинтонирования с вопросами музыкального воспитания в коллективах художественной самодеятельности; в этом контексте Асафьев называет переинтонирование «созданием или творчеством на основе созданного» (там же, с. 35).

Применяя термин «переинтонирование» к разным уровням музыкального мышления — композиторскому, исполнительскому и слушательскому, — Асафьев заставляет нас задуматься: а является ли это явление единым во всех трех этих видах или в каждом из них имеются свои — принципиально отличающие его от других видов — особенности? Думается, что ответ на этот вопрос должен быть такой: несомненно, последнее. Однако вопрос этот еще требует специальной разработки в нашем музыкоznании. Прежде всего: само соотношение «композитор — исполнитель — слушатель» не столь однозначно, как может показаться на первый взгляд, то есть это не только соотношение по «горизонтали», но одновременно и по «вертикали». Ни композитор, ни исполнитель никогда не перестают быть еще и слушателями, и от их слухового восприятия во многом зависит характер их художественного мышления. А рядовой слушатель-непрофессионал нередко — особенно через самодеятельность — приобщается к исполнительской и композиторской деятельности (см.: Орлова, 1981). В то же время исполнительское и слушательское переинтонирование, безусловно, имеет и свои принципиальные отличия от композиторского. Последнее есть как бы *первичный* процесс по отношению к двум другим. Он протекает либо целиком в рамках установившейся системы музыкального мышления эпохи, либо на грани зреющих в ней перемен («кризис интонаций»). Этим обусловлено и само качество процесса переинтонирования: либо это изменения, вносимые в уже установившийся круг «музыкальных речений» (по выражению Асафьева), либо это их переосмысление с включением (в той или иной степени) неисprobованных ранее «интонационных комплексов», новых интонационных «вкладов» в сложившуюся систему музыкального мышления (а отсюда — и рождение новых функций ранее сформировавшихся интонационных связей).

Что же касается исполнительского переинтонирования, то это уже переинтонирование *вторичное*, означающее ту или иную интерпретацию созданного композитором. Оно неизбежно отличается качеством импровизационности, так как происходит в процессе самого озвучивания сочинения, которое даже у одного и того же исполнителя не остается одинаковым при повторном исполнении того же самого произведения. Понятие «интерпре-

тация» Асафьев во второй редакции своего словаря терминов определяет как «исполнение (художественное истолкование) музыкального произведения, иначе говоря, разумное, организованное, а не случайное воспроизведение музыки» (А78, с. 54). Термину «импровизация» Асафьев дает три различных определения (см. там же, с. 49). В данном случае применимо второе из них, а именно: «в своем историческом обнаружении импровизации — это одновременное сочетание двух творческих способностей, сочинение музыки во время (в процессе) ее исполнения». В этом процессе многое напоминает жизнь музыки в «устной традиции», и не случайно в том же словаре Асафьев пишет: «В сущности, и вся многообразная сфера муз[ыкального] исполнительства (и в особенности дирижерская), основанная на живом интонировании, является отображением композиционных навыков музыки устной традиции и их эволюции в условиях сложной жизни ...современного города» (там же, с. 88).

Исполнительская интерпретация обусловлена прежде всего личным дарованием и интеллектом, запасом слуховых впечатлений и знанием музыкальных стилей. Нередко яркий исполнитель, глубоко понявший замысел автора, может сделать исполняемое произведение «вторым его открытием». Например, Асафьев так рассказывает об исполнении Ф. И. Шаляпиным «Элегии» Ж. Массне: «...затрапанная на эстрадах всего мира, мелодия Массне, будучи заново звукоосмыслена — „переинтонирована“ Шаляпиным, получила новую жизнь». Или — о его же исполнении романса Шумана «Во сне я горько плакал...» на стихи Гейне: «Получалось так: звучали стихи Гейне с их романтической страстью, но отравленной уже „гамлетовским“ критицизмом XIX века, а пел их словно художник типа Гёте. вполне овладевший „мерой вещей и искусства“» (А., г. 4, с. 186). О коренном исполнительском переинтонировании музыки А. Рубинштейна читаем в статье Асафьева, посвященной 50-летию со дня смерти композитора, когда опера «Демон» была исполнена молодежью, «сойдя с привычных штампов» (А., т. 2, с. 205). А об исполнительском искусстве А. Рубинштейна, гениального пианиста, у Асафьева читаем: «Ясно: это всегда было не исполнение, а живое интонирование, и образы каждый раз оживали в новых душевных нюансах и новых красках» (там же, с. 203).

Сложнее обстоит дело с определением специфики переинтонирования *слушательского*, основой которого являются прежде всего факты социальные и психологические. Неизбежно возникает ряд вопросов. Кто является слушателем — профессионал или любитель музыки? Каков интеллектуальный уровень его восприятия явлений искусства, насколько широк его художественный кругозор? Каково качество слуха, слуховой музыкальной подготовки? Каков диапазон его слухового опыта? В какой обстановке он слушает музыку? — Все это, вместе взятое, дает часто пеструю, неровную картину, а к ней добавляются еще возрастной момент, психологическая настроенность человека в момент слушания музыки, его эмоциональное состояние, да и просто-напросто его настроение. И здесь обнаруживается не только импровизационность восприятия, но и его крайняя функциональная изменчивость. Часто одно и то же произведение вызывает совершенно разные реакции даже у, казалось бы, одинаковых по интеллектуальному уровню слушателей.

В книге о музыкальной форме Асафьев пишет, что «...слух профессиональный (особенно композиторский, даже когда композитор почти неотделим от исполнителя и теоретика, как это долго было в Европе) слишком опережает слух воспринимающей массы. Отсюда неизбежность формального „изощренства“ и „одиночества“ новаторов, если они выбирают путь субъективных исканий, создавая свой звукоязык, избегая общепризнанных — несущих всем понятный смысл — интонаций» (A71, с. 237; курсив мой. — Е. О.). А ведь именно последнее — основа слушательского переинтонирования, то есть (если опять-таки воспользоваться выражением Асафьева) «повторного воспроизведения» музыки «для себя», в ходе которого происходит осмысление воспринятого как определенной духовной и душевной ценности с позиций запросов данной личности, сферы деятельности данного индивидуума, его «места в жизни». «Жизнь музыкального произведения, — справедливо утверждает Асафьев, — его бытование крайне „необеспеченно“ и зависит от множества случайностей». И добавляет: «В каждую эпоху есть талантливые произведения и есть композиторы, так и не нашедшие исполнителей соответствующего образа мыслей, вкусов и чувствований» (там же, с. 265). При изучении специфики слушательского переинтонирования важно также учиты-

вать, что в сознании большинства слушателей произведение оценивается уже через интерпретацию его исполнителем. Таким образом, если переинтонирование исполнителя вторично, то переинтонирование слушателя-непрофессионала уже «третично». Что же касается «слушания» исполняемой музыки профессионалами, то оно нередко осложнено именно их профессионализмом, что мешает непосредственности эстетического наслаждения произведением искусства. И опять-таки решающую роль здесь играет индивидуальность музыканта — порой очень далекая от индивидуальности автора исполняемой музыки, порой же очень ей родственная. Но одно остается несомненным и для исполнительского, и для слушательского восприятия: это аксиологический, художественно-ценостный подход к музыке, хотя сами критерии ценности весьма разнообразны (см., например: Нечкина, 1982).

В целом же введение в научный обиход понятий «интонационный словарь», «переинтонирование», «интонационный кризис», интонационный «вклад», «интонационные постоянства» (см. гл. VI), «музыкальные речения» — выдающееся достижение Асафьева как исследователя проблемы специфики музыкального мышления.

Глава VI

ПУТЬ СОЗДАНИЯ ИНТОНАЦИОННОЙ ТЕОРИИ МУЗЫКАЛЬНОГО СТИЛЯ

Проблема музыкального стиля может быть отнесена к числу сквозных проблем в исследовательской работе Асафьева, хотя специальной книги о стиле он не оставил. Но из его труда 40-х годов «Интонация» (A47), а также из некоторых рукописных источников ясно, что мысль о такой книге жила в сознании Асафьева начиная еще с 20-х годов. В период же работы над второй книгой о форме («Интонация») замысел этот сформировался у Асафьева как замысел исследования, посвященного вопросам формы и стиля как явлений интонационных (см.: A71, с. 365). Такого типа книгу он мыслил как третью книгу своего фундаментального труда о закономерностях формообразования в музыке.

В параграфе 14 послесловия ко второй книге о музыкальной форме читаем: «В изложении данного исследования я едва коснулся животрепещущей темы о взаимодействии формы и стиля как явления интонации, ибо как раз в свете интонационных проблем это взаимодействие и даже переключение формы в стиль и стиля в форму находит довольно обоснованные разъяснения» (там же, с. 364). А в конце того же параграфа Асафьев пишет: «Говорю обо всем этом здесь эскизно, так как вопросы формы и стиля как явлений интонации должны стать самостоятельной книгой моих исследований о музыкальной форме» (там же, с. 365). Существенна также и заключающая весь этот раздел фраза: «Развитие и дополнение многих отделов этой книги частью уже вошли, частью входят, частью войдут в цикл работ, окружающих данную» (там же). Но сама постановка проблемы музыкального стиля привлекала внимание Асафьева с первых же его работ кануна 20-х годов и последующих лет.

Можно говорить о четырех периодах работы Асафьева над этой проблематикой. Первый — годы, непосредственно предшествующие началу 20-х годов; этот период представлен главным образом определением стиля, данным в уже неоднократно упоминавшемся словаре терминов (А19). Второй период — первая половина 20-х годов: примерно начиная с составленной Асафьевым в 1921 году программы для Ленинградского университета по курсу «Введение в музыкальное искусство» (в кн.: МБА, 1981, с. 233—235) и тогда же начавшейся работы над «Симфоническими этюдами» (А22г) вплоть до начала работы над первой книгой «Музыкальная форма как процесс» (А30). Третий период — вторая половина 20-х и рубеж 20—30-х годов, когда были завершены два крупнейших его исследования: книга о форме (А30) и «Книга о Стравинском» (А29); в начале 30-х годов Асафьев-композитор, работая над балетом «Пламя Парижа», еще больше утверждается в своем обосновании понятий «интонационный словарь эпохи», «переинтонирование», а вместе с этим и понятия «стиль эпохи». Наконец, четвертый этап разработки проблемы стиля в музыке — 40-е годы, характеризуемые большим количеством трудов о русской музыкальной классике XIX века, о советской музыке и, шире, о советской музыкальной культуре, работами о зарубежной музыке, о народ-

ном творчестве, второй книгой о музыкальной форме (А47) и замыслом третьей, а также новым вариантом словаря терминов (А78).

Каждый из этих периодов имеет свои особенности. Но всем им присущи и некоторые общие черты; их можно суммировать следующим образом.

Во-первых, в подходе Асафьева к решению проблемы стиля всегда сосуществовали в одновременности теоретический и практический ракурсы исследования, то есть, с одной стороны, интенсивные поиски терминологического определения самого понятия «стиль» и фиксации различных форм проявления этой категории в музыке, его смысловых функций и принципов его изучения, а с другой — столь же интенсивная практическая разработка методики стилевого анализа.

Во-вторых, все перечисленные выше периоды объединяет сочетание коммуникативного и аксиологического аспектов подхода к вопросам стиля, то есть стиль всегда интересовал Асафьева как с точки зрения возможностей его воздействия на воспринимающих музыку слушателей, так и с точки зрения его художественных достоинств, его эстетической ценности, определяемой в конечном счете уровнем мастерства композитора. Важно, что оба эти аспекта всегда опираются на его глубокое понимание социальной значимости музыкального искусства, его обусловленности общественным развитием (в чем состоит характернейшая особенность теории интонирования в целом), хотя в разные годы своей деятельности Асафьев, как уже отмечалось, прибегал в поисках опоры для своих идей к далеко не однородным общефилософским источникам.

В-третьих, общая черта всех четырех периодов — это многогранность понимания стиля, отнесение этого понятия не только к творчеству, но и к исполнительству и слышанию (восприятию) музыки.

В работах первого периода мы еще не встречаем определения самой *сущности* категории стиля. Акцент здесь сделан лишь на том, чтобы подчеркнуть ее значение для дифференциации творчества различных композиторов, музыки различных эпох. Формулировка 1919 года: «Стиль — свойство (характер) или основные черты, по которым можно отличить сочинения одного композитора от другого или произведения одного исторического периода от другого» (А19, с. 76—77).

Уже по-иному определяется стиль Асафьевым в программе 1921 года (которая открывает второй период разработки этой проблемы): «Стиль как комплекс средств выражения, как выявление концепции, направляемой художественно-творческой волей» (курсив мой. — Е. О.). И далее: «Эволюция музыки как длительный процесс стилизации звукового вещества...» (слово «стилизация» здесь, конечно, следует понимать не в нашем современном толковании этого термина, а как включение «вещества» в стилевое развитие; термин «вещество» — напоминаю — в ранних работах Асафьева часто встречается как предшественник термина «интонация»). И наконец, такое дополнение: «...или ассоциации его (звукового вещества. — Е. О.) как акустического феномена, как психофизического явления и как эстетического материала человеческим сознанием в целях выражения» (МБА, 1981, с. 234; курсив мой. — Е. О.). Итак, понятие «стиль в музыке» здесь уже выводится Асафьевым на уровень идейно-эстетического содержания музыкального феномена.

Пять новых вариантов определения стиля дает Асафьев в своем конспекте лекции «Основы стиля русской оперы», предшествовавшей написанию «Симфонических этюдов».

Исходное определение: «Стиль — комплекс средств (и „манер“) выражения, объединенный коллективным классовым сознанием, но комплекс, взятый в противоречиях» (цит. по: Орлова, 1964, с. 93—94).

Второе определение в конспекте: «Стиль — комплекс характерных признаков, определяющих вид произведения и время его возникновения по аналогии с художественными произведениями той же эпохи» (там же, с. 94). То есть объем понятия еще более расширяется, и в его толкование вводится соотношение общехудожественного и специфического.

Не менее характерны для происходящего в эти годы становления интоационного подхода к музыкально-стилевым феноменам и три следующих определения в том же конспекте лекции: «Стиль — то, что диалектически обусловливает отклонение от норм, то, на основании чего можно определить, является ли произведение типичным для породившей его среды или носит в себе элементы индивидуализированные — предвестники новой эпохи». Далее: «Стиль — понятие, включающее в себя основной

признак: интеграцию материала в противоположность произволу привходящих элементов, дезорганизующих художественное явление». И, наконец, пятое определение: «Стиль — понятие, объединяющее (в музыке) разновременные (в смысле порядка прохождения их перед сознанием слушателя), но схожие элементы (конструктивные), сопоставление групп которых помогает осознать диалектическое развитие звукоидей (звукобразов)» (там же).

О том, что в отношении проблемы стиля мысль Асафьева работала в 20-х годах очень интенсивно, свидетельствует и сохранившаяся в его архиве рабочая тетрадь (А., ЦГАЛИ) с многочисленными записями размышлений о стиле. Содержание записей очень разнообразно. Здесь говорится и о сущности самого понятия, и о классификации стилей, и о об оценочном подходе к соответствующим явлениям, и о соотношении категории стиля с другими понятиями (содержание, форма, метод). Затрагиваются и такие вопросы, как «стиль и вкус», «стиль и стилизация», «мастерство стиля» и др. Ниже будут процитированы некоторые из этих записей, дающих яркое представление об общей линии развития стилевой концепции Асафьева, приведшей его в конце 40-х годов к созданию теории стиля как теории «intonационных постоянств» (см. ниже, с. 244). Но прежде укажем, что ряд рабочих заметок Асафьева, относящихся к 20-м годам, родился, видимо, в результате его знакомства с некоторыми исследованиями зарубежных ученых, так как в той же тетради записаны имена авторов и названия ряда книг, связанных с проблемой стиля и, шире, самыми различными вопросами искусствознания. Среди них — известное исследование В. Воррингера, посвященное проблемам формы в готике, работа А. Ригля о стиле, книга Г. Адлера «Стиль в музыке», М. Эмануэля «История музыкального языка», А. Гильденбрандта «Проблемы формы в изобразительном искусстве» и др.

Из общих определений стиля в этой рабочей тетради — подлинной лаборатории разработки стилевой проблемы — приведу, например, такое: «Стиль — комплекс средств выразительности, упорядоченных (оформленных) художественной волей с целью наиболее совершенно угадывать и переда[ва]ть характерные черты созданного». Или: «Стиль есть фактор, объединяющий в акте

твёрдения цель и средства выразительности» (со следующим пояснением в скобках: «идею — концепцию и приемы мастерства»).

Встречается и попытка подойти к определению стиля через сопоставление этого понятия с содержанием и формой: «...то, что выражается и как конструируется, а стиль [—] как и посредством чего и отчего именно данный смысл так, а не иначе выражен» (явное предвосхищение формулировки мысли, высказанной в книге «Интонация» в связи с разъяснением отличия второй книги о музыкальной форме от первой; ср. выше, с. 214). Большой интерес представляет ответ Асафьева на вопрос: «Из чего складывается стиль?» Ответ таков: «Из того, как автор ощущает материал (как косную массу или послушный воск), как автор обращается с материалом, как автор преображает материал (организует)». Эту мысль Асафьев расшифровывает следующим образом: «а) принцип разложения или синтетического восприятия, б) концепция эмоциональная или эстетическая, в) технические приемы». Обращает на себя внимание и лаконичная запись: «стиль воплощения (чистое творчество), стиль воспроизведения (исполнительский). Мыслим и стиль восприятия».

В виде краткой схемы намечены различные фазы проявления стиля: «Эпоха — человек — язык эпохи — язык данного композитора». Классификация же стилей проводится в самых различных вариантах: «эпохи, школы, автора...», стиль вида произведений, группы (временной и местной), одного (отдельного) произведения, а также по жанровым категориям, манере изложения и т. п. Намечаются и возможные «точки зрения» на стиль: «сравнительно-историческая, эмоционально-психологическая, чисто эстетическая». К стилю исполнительному применяются понятия «объективное и субъективное исполнение». Ставится и такой вопрос: «Чем измеряется ценность произведения?» Как главный критерий ценности Асафьев выдвигает «новизну изобретения», интенсивность мышления композитора. Что же касается вопроса о проявлении индивидуального стиля, Асафьев предлагает рассматривать композитора «а) как личность, б) как выразителя эпохи, в) как творца эстетических ценностей и г) как творца общекультурных ценностей».

Проблема стиля была для Асафьева важной методо-

логической проблемой. И характерно, что в той же тетради — среди записей о стиле — находится таблица под названием «Методологическая таблица, намечающая основные пути и приемы исследования музыкально-исторического процесса как эволюции интонирования». Она помещена на развернутом листе и включает в себя два раздела. Первый имеет заголовок «Процесс образования вида интонирования не установлен», второй — «Процесс образования данного вида интонирования установлен». В каждом надпись: «необходимо исследовать».

Для первого случая названы следующие пункты: «1) генезис важнейших (актуальнейших) элементов, организующих звучащую ткань и имеющих конструктивно ценное значение в кристаллизовавшихся формах данной эпохи, 2) принципы соотношений данных элементов и причины, обусловливающие *движение* звуковой ткани, 3) средства воспроизведения, характерные для данной эпохи, 4) то, чем вызвано в данную эпоху преобладание того или иного вида интонирования: а) импульсы внemузикального порядка (напр[имер], зависимость от других искусств), б) импульсы музыкального порядка (напр[имер], усовершенствование инструм[ентальной] техники)».

Для второго случая предлагается исследовать: «1) конструктивные схемы, присущие всему виду; 2) характерные ответвления в конструктивной схеме и причины, их обусловившие; 3) приемы, посредством которых достигается и поддерживается динамика звучания» (А., ЦГАЛИ).

В итоге у нас есть основания сделать вывод, что уже в 20-х годах подход Асафьева к проблеме стиля был очень широк, разработка ее — очень многогранна. Он всегда исходил из представления о неразрывном единстве — в стиле — содержания и формы; уже сближались понятия формы и стиля, глубоко понималась обусловленность стиля исторической эпохой и ее культурой. Функционирование же выразительных средств оценивалось в их комплексе. И если на первых порах представления о стиле больше вытекали еще из наблюдений над закономерностями *индивидуального* стиля, то постепенно возрастало и значение стиля эпохи. В 1923 году — в работе «Об исследовании русской музыки XVIII века и двух операх Бортнянского» — Асафьев специально подчеркивает важность для исследователя «ощущения эпохи и

стиля». Само же это «ощущение» он характеризует следующими словами: «Это ощущение приходит лишь по мере накопления в сознании историка подлинного материала и усвоения его памятью в такой мере, как усваиваются ею наиболее известные и близкие по времени и особенно ценные музыкальные сочинения» (А., т. 4, с. 25). Расширение аспекта рассмотрения стиля с позиций осознания значимости стиля эпохи — одна из характерных особенностей последующих периодов научного творчества Асафьева, нашедшая яркое отражение в эволюции самого метода стилевого анализа.

Одновременно с различными «пробами» теоретического определения понятия «музыкальный стиль» Асафьев продолжает разработку той же проблемы и в конкретных анализах самой музыки. Из работ начала 20-х годов особенно большое место стилевой подход к анализу музыки (притом в «психологическом ключе») занял в «Симфонических этюдах», где речь идет по преимуществу об оперном стиле, в первую очередь русском. Хорошо известны слова из этой книги, которые прозвучали в свое время как новаторский призыв: «Надо... во всеуслышание сказать: русский оперный стиль *есть самодовлеющая художественная ценность, заслуживающая внимательного обследования и бережного ухода*» (А70, с. 53).

Асафьевский метод анализа музыкальных произведений отличается очень большим разнообразием. Здесь мы встречаем: анализ стилевых закономерностей, присущих тому или иному жанру в целом; тонкие наблюдения над стилевым «почерком» отдельных композиторов; замечания, относящиеся к стилю эпохи. Характерно также стремление выявить национальные «приметы» музыкальной речи. Можно выявить четыре аспекта аналитических наблюдений Асафьева, касающихся стиля в музыке.

Первый — уяснение интоационного генезиса произведения, то есть вскрытие его интоационных истоков, прежде всего истоков мелодических. И именно качества мелоса, как самого главного в музыкальном искусстве, обычно являются основным критерием художественной ценности сочинения. Например, в «Симфонических этюдах» Асафьев называет «мелосом наивысшей ценности» мелодический стиль Глинки, подчеркивая, что «вся его музыка насыщена песенным началом, даже оркестр»

(А70, с. 84). В этой связи в работах 20-х годов Асафьев применяет и такие характеристики, как «песенный стиль», «романсно-песенный» (последнее особенно в связи с музыкой Чайковского). Однако это не препятствует в нужных случаях стилевому подходу к анализу сугубо инструментальных завоеваний композиторов. Например, в тех же «Симфонических этюдах» исследователь выделяет как характерную стилевую черту музыки Римского-Корсакова его высокое мастерство в области инструментального письма. «Посмотрите, — пишет Асафьев, — как он лелеет хотя бы кларнет и как стильны его инструментальные фразы! Как часто он в ходе развития передает весь пыл оркестру... Ничего достойного осуждения в этом нет: таков *стилистический прием композитора!*» (там же; курсив мой. — Е. О.).

Второй аспект стилевых наблюдений связан с особенностями жанровых традиций; при этом обобщающие суждения даются в обрамлении вдумчивых, нередко поэтичнейших описаний музыки. Например, характеризуя в «Симфонических этюдах» оперу Римского-Корсакова «Майская ночь» как «оперу камерного стиля», Асафьев так развивает свою мысль: «...опера интимной поэзии, где так важны все мельчайшие детали в изгибах интонации и инструментального колорита, чутко воплощающего и отражающего ток действия и смены душевных настроений. „Майская ночь“ — опера хрупкой кристальной звучности и нежного плетения ритмов, опера мягких мелодических контрастов (мелос жизни, природы и призраков), опера нежной, мечтательной любовной лирики» (там же, с. 61).

Третий аспект — определение характера движения музыкального материала (музыкального тематизма), то есть определение стиля через метод развития. Примечательно, что уже в работах 20-х годов о Бетховене, о Чайковском, об особенностях напряженно-текущего развития в народных русских протяжных песнях в терминологии Асафьева входят понятия «симфоническое развитие», «симфонический стиль мышления».

Наконец, четвертый аспект — стилевой анализ ведущих выразительных особенностей музыкального языка, его отдельных «слагаемых»: мелодики, гармонии, ритма, типа фактурного воплощения и т. п. Здесь обычно отмечается «удельный вес» того или иного выразительного средства. Например, характеризуя музыку «Петрушки»

Стравинского, Асафьев пишет: «Стиль музыки „Петрушки“, несомненно, обусловлен магией ритма. Это — основная линия действия и первейшая разгадка существа музыки» (там же, с. 239).

На рубеже 20-х и 30-х годов много материала для освещения проблемы музыкального стиля дают две книги: «Музыкальная форма как процесс» (А30) и «Книга о Стравинском» (А29). В книге о музыкальной форме проблема стиля, казалось бы, еще не выделяется как предмет специального исследования, но многие из высказанных в ней мыслей о единстве процессуального и конструктивного начала в музыкальной форме имеют значение и для осознания функциональных факторов становления стиля в музыке. Подобную же значимость имеют наблюдения, относящиеся к отдельным компонентам музыкального языка. Касаясь, например, в этой работе проблемы консонанса и диссонанса в их динамическом взаимодействии, Асафьев пишет: «Консонанс и диссонанс становятся *факторами стиля*, т. е. реальнейшими выразительными средствами музыки, ибо стиль как комплекс средств выражения данной эпохи или [данного] мастера обусловливается действием законов отбора, которые, с одной стороны, закрепляют наиболее жизненные средства и приемы воздействия искусства, а с другой — устанавливают характерные для данной среды критерии художественности и самое понятие *художественное*» (А71, с. 53). А в примечании к этому тексту указывает на эволюцию септимы доминантаккорда со стилистических позиций ее применения в различные эпохи. Понимание стиля «как рождающегося из противоречий и изобилующего конфликтами становления» (там же, с. 52) нашло конкретное выражение и в приводимой Асафьевым (в качестве примера) характеристике стиля Палестрины. В стилевом аспекте (с ориентацией на категории индивидуального стиля и стиля эпохи) рассматривается в той же книге о форме и такое явление, как «гипертрофия секвенций» (по выражению Асафьева) в музыке второй половины XIX века (см. там же, с. 52, 101). Примеры стилевого подхода в этой книге многочисленны. Подчеркну только, что для понимания всей направленности содержания книги «Музыкальная форма как процесс» важно помнить, что во втором ее добавлении уже сконцентрированы многие основополагающие идеи Асафьева относительно интонационной специ-

фики музыкального искусства, в том числе положение о том, что «понятие интонации как осмысления звукоотношений в звучании подразумевает как высший критерий всякого музыкального явления его общественную обусловленность, его социальное оправдание» (там же, с. 207).

Что касается «Книги о Стравинском», то уже одно только это уникальное исследование, с которым в последние годы смогли познакомиться более широкие круги читателей благодаря переизданию (А77), может послужить материалом для освещения подхода Асафьева (в самых разных аспектах) к изучению категории стиля в музыке. Тематика этой книги отличается исключительной широтой и актуальностью. Стилевые процессы рассматриваются здесь в культурологическом аспекте (как явления первых трех десятилетий XX века); убедительно показано значение «интонационных скрещиваний» различных стилевых тенденций в развитии стилей, раскрывается значимость интонационных истоков как основной предпосылки формирования индивидуального стиля. Широко освещаются вопросы стилистики жанра, особенно жанра концерта и камерно-инструментального жанра, который в процессе стилевой эволюции стал, по образному выражению Асафьева, «ближе к улице, чем к салону», и многие другие стилевые аспекты музыки.

Беспредельно широк диапазон постановки проблемы стиля в асафьевских работах 40-х годов, где на одно из первых мест выдвигается вопрос о национальном стиле в музыке; имеются в виду, в частности, работы о русских композиторах XIX века, в которых национальный характер музыки рассматривается в связи с проблемой русской песенности. Ярко разрабатывается здесь поставленная еще в «Симфонических этюдах» проблема национального стиля русской оперы, в музыкальной драматургии которой Асафьев отмечает особое значение эпического начала, а в интонационном складе — многогранность связей с народным творчеством (не только русским, но и инонациональным). Большое внимание уделяется национальным чертам симфонического творчества XIX и начала XX века, специально рассматривается проблема «встречных» (если воспользоваться термином Е. А. Ручьевской) интонационно-стилевых «движений» между различными жанрами: романсом и оперой, симфонией и музыкально-сценическими жанрами,

В период работы над второй книгой о музыкальной форме, то есть в начале 40-х годов, исходным для Асафьева является утверждение, что «стиль вне интонации всегда определяется несколько ограниченно: то как манера, то как отбор или комплекс средств выражения. Его идеологические обоснования либо остаются вне музыки, либо прилагаются к ней рационалистически. В явлении интонации и действующего через него отбора выразительных средств возникает реалистическое обоснование стилевых тенденций, норм и закономерностей, в своем повторе и закреплении в сознании композиторов отливающихся в форме» (A71, с. 364). Более подробно раскрывает он понимание этой проблемы в примечании к тексту первой главы той же книги, где, в частности, используется понятие «интоационно-выразительные постоянства» (см. там же, с. 218), получившее более широкое развитие во 2-й редакции словаря терминов (A78; см. ниже, с. 244). О соотношении формы и стиля здесь говорится: «Стиль, можно сказать, — незавершенная, неустоявшаяся форма: стоит только ряду характерных интоационных признаков как выразительных средств из преходящих стать надолго устойчивыми — из них может возникнуть звуко-ритмо-формула выражения, а затем на основе ее и некая архитектоническая, конструктивная норма» (A71, с. 219, примечание). Как важнейшее явление в развитии стилей он отмечает разнообразнейшие «стилевые смещения в форме» и утверждает тесное со-прикосновение процессуального развития формы со всеми «стилевыми явлениями как непосредственными выразителями интоационных „бурь и натисков“ — барометрами общественного сознания» (там же).

В исходном, общем определении стиля в последней редакции словаря терминов Асафьев объединяет ряд использованных ранее порознь определений стиля и, главное, целенаправленно использует понятие *«система»*. «Стиль, — пишет он, — свойство, манера, характерные черты, совокупность и, наконец, *система* выразительных свойств» (A78, с. 137; курсив мой. — Е. О.), а далее специально подчеркивает существенную особенность функционирования такой системы: «...будучи средством организации массовой и личной психики (вернее, восприятия) через рационально организованные средства художественного выражения, стиль является не формально-статическим сводом приемов и навыков, а целе-

сообразной системой, чуткой и изменчивой в той мере, в какой еще жизненна определившая его идеология, и мертвой и неподвижной, поскольку данная идеология становится пережитком» (там же, с. 138). По словам Асафьева, «...в каждом стиле всегда налицо противоборствующие тенденции, а не механическое единство тождественных признаков» (там же). Другую, исключительно важную сторону явления Асафьев фиксирует, характеризуя стиль как «интонационно-образное и художественно-технически организованное единство» (там же, с. 142); тем самым подчеркивается проявляющееся в стиле единство содержания и формы произведения. Именно в этом словаре наиболее собранно и четко раскрывается и его понимание «интонационных постоянств» как конкретной интонационной основы стиля. «Понятие стиль, — пишет Асафьев, — в музыке имеет основным своим качеством постоянство характерных для данных стадий развития интонаций» (там же, с. 139). Он считает признаком «цельности и органичности» музыкального произведения «объединение... трех интонационных постоянств: показательного интонационного содержания эпохи и народа, породивших данное произведение; „личного почерка“ — постоянства свойственных музыке именно данного композитора интонаций (при многообразии даже средств выражения, которыми он пользуется) [—] и постоянства групп интонаций, возникающих из замысла, идеи, программы, сюжета, психического тонуса и т. п.» (там же, с. 141). И такая установка в работах 40-х годов неизменно находит воплощение в интенсивно развивающемся методе его стилевого анализа. Замечу, что все изложение статьи о стиле носит характер «мысли в работе». Порой в текст включаются примеры из той или иной области музыкального творчества. Например, Асафьев говорит об «интонационных постоянствах» в народной музыке, предлагая рассматривать как таковые типы «концовок, ведущих попевок» и т. п. (см. там же, с. 142). Считаю также важным обратить внимание и на такой тезис: «Культура стиля является ареной интенсивных и резких столкновений и борьбы интересов в эпохи великих общественных переворотов, когда стили старого режима, застывшие и каменеющие, сталкиваются с натиском новых интонаций как рупоров „языка Революции“ (языка речи и музыкального)» (там же, с. 143). Вряд ли есть необходимость говорить

о том, насколько органично вытекает это суждение из всей концепции Асафьева! Читая статью о стиле в последнем варианте словаря терминов, следует учитывать и то обстоятельство, что она явственно перекликается с включенными в тот же словарь пояснениями таких терминов, как «форма», «интонация», «развитие» и др., также претерпевшими, как уже отмечалось выше, большие изменения по сравнению с редакцией 1919 года (A19).

Установка, лежащая в основе приведенных высказываний 40-х годов, находит интенсивное развитие в конкретной методике анализа музыки, воплотившейся в работах этого последнего десятилетия жизни Асафьева, посвященных как творчеству отдельных композиторов, так и особенностям различных жанров и общей характеристики музыкальной речи той или иной эпохи. Как и в 20-х годах, Асафьева в этот период очень привлекает русская опера, закономерности ее драматургии (особенно в творчестве Чайковского и Мусоргского), взаимосвязь музыкального и сюжетного развития. Как когда-то в «Симфонических этюдах», здесь широко освещаются проблемы эпического начала в русских операх, в том числе в операх самых различных по кругу образов. Часто специально анализируются конкретные приемы симфонического развития музыкального тематизма, а также способы применения отдельных ладовых, гармонических, мелодических, ритмических средств и конкретных интонационных оборотов. Приведу некоторые примеры.

В известнейшей работе «„Евгений Онегин“». Лирические сцены П. И. Чайковского» (A44) большое место занимает рассматриваемый в связи с интонационными истоками музыкального языка композитора вопрос о стилевых традициях общеевропейского движения конца XVIII — начала XIX столетия за демократизацию лирики; в частности вопрос о роли в музыкальном языке интервала сексты и гексахордности в интонационном складе музыки Чайковского, а также об особого типа кадансах, опеваниях, гармонических последовательностях. Об эпичности как характернейшем качестве русской оперы различных жанров (в том числе лирического) Асафьев специально говорит в упоминавшейся уже статье 1943 года «Народные основы стиля русской оперы», где он выдвигает такую точку зрения: «Стиль драматургии (конечно, музыкальной) классической русской оперыставил

В тупик большинство режиссеров: действительно, русские композиторы, словно наперекор эффектному ярко конфликтному пафосу западноевропейской оперной драматургии, шли по линии внутренне-сосредоточенных действий и характеров, особенно же не выставляя напоказ грубой в своем натурализме чувственности. Уже своим „Евгением Онегиным“ Чайковский „манифестирувал“ подступы к лирическому театру Чехова...» (А., вып. 1, с. 63). И как следствие этой посылки Асафьев отмечает такие характерные черты русской оперы, как сдержанность в темпах и динамике психологического развития, достигаемую, в частности, благодаря включению обрядовых сцен или отдельных обрядовых песен и напевов, создающих моменты «действенной статики» (как он их называет). По его словам, «основное качество русской музыкальной драматургии заключается в постоянном приближении к эпическому сказу и повествованию с преобладанием „общего над частным“, государственной жизни народа над жизнью отдельных личностей» (там же, с. 71). Например, характеризуя особенности стиля «Бориса Годунова» Мусоргского, Асафьев пишет: «Еще одно любопытное качество музыки „Бориса“ — степенность и мерность ее течения, передающая степенный и мерный ход времени, а не суетность людской поступи. Отсюда вытекает и соответственный ритм сценического действия» (А., т. 3, с. 118).

Интересный материал о подходе Асафьева к ценностной характеристике стилевых особенностей русской оперы, стиля композитора дает его исследование «Чародейка», притом в нескольких ракурсах. Во-первых, в этом исследовании для доказательства исконно русских стилевых черт музыки оперы специально проводится анализ ритмизованной «попевки кварты с секундой внутри», которая является объединяющим элементом повествования. Такой прием Асафьев сравнивает с настойчивым повторением слова или «речения» типа эпитета народной русской словесной речи. А отсюда делает общий вывод об ариозно-речитативном стиле оперы, указывая на значение метротектонических эпизодов в «ритмованной повествовательности» развития драматургии. Интересны и его описания образных функций ритма в первом действии оперы «Чародейка» (см.: А., т. 2, с. 145—146). Показательно также следующее высказывание: «Оперное симфоническое развитие требует: а) чтобы в музыкаль-

ной ткани были элементы-импульсы, влекомые самой природой своей к росту музыки, и б) чтобы эти ростки постоянно были в органическом сочетании с эмоционально-смысловым подтекстом вокализируемого, в пении развивающегося драматического действия» (там же, с. 155). Характерно, что в исследовании «Чародейка» Асафьев снова считает необходимым дать определение сущности интонационного анализа: «Интонационным анализом я считаю осознание реализуемой смысловой музыки в ее процессе звучания, в произнесении, в осмыслиении того, что слышится, а не одно лишь констатирование умения сочетать и соотносить элементы и схемы произведения вне их слышимости: такой анализ „вне интонирования“ — анатомический разрез, его может осуществить и глухой! Надо стремиться так повествовать о музыке, чтобы чувствовалось ее звучание, и тем вовлекать в жизнь музыки» (там же, с. 142, примечание). В другой работе Асафьев называет интонационный анализ «к внутреннему слуху и слышанию обращенным анализом» (А., т. 3, с. 143).

Широко известны факты включения Асафьевым в стилевой анализ музыки специальных интонационных сопоставлений наиболее характерных для данного композитора мелодических оборотов, то есть «интонационно-стилевых постоянств», выполняющих ту или иную функцию на различных этапах развития музыкальной драматургии. Напомним, например, таковые в монографии «Глинка» (при анализе оперы «Руслан и Людмила») или в статье «„Борис Годунов“ Мусоргского как музыкальный спектакль из Пушкина». Такое прослеживание интонационных связей («арок») и происходящего при этом переинтонирования придает восприятию музыки особую целостность, создает особенно явственное ощущение процессуальности — мобильности музыкальных образов. Этот метод применяется Асафьевым и при анализе симфонических и камерных сочинений (инструментальных и вокальных). Например, такой анализ стиля речи, развертывающейся на основе многообразных трансформаций мелодического оборота, состоящего из хода на секунду, сменяемого ходом на терцию в том же направлении, проводится Асафьевым в анализе лирической пьесы Грига «Вечер в горах» (см.: А., т. 4, с. 263). В связи с выявлением круга преобладающих интонаций в музыкальном языке того или иного произведения или

творчества композитора в целом в работах Асафьева возникают, так сказать, частные определения стиля. Например: «фресковый стиль» (понятие, применимое по отношению к опере Бородина «Князь Игорь» и к некоторым операм Римского-Корсакова) или «песенно-речевой» стиль (по отношению к творчеству Мусоргского); романсовый или песенно-романсовый стиль (по отношению к музыке Чайковского и некоторым другим явлениям русской музыки). Иногда же толчком для определения стилевой направленности произведения является особое значение того или иного жанра; пример — «вальсовый стиль» (там же, с. 42 и др.). Встречаем мы у Асафьева и такие характеристики стиля, которые основываются на «генетических» факторах музыкального языка; примером может служить определение «славяно-российский стиль» в статье «Композитор из плеяды славяно-российских бардов — Алексей Николаевич Верстовский» (см. там же, с. 59), где исследуется природа песенных интонаций, преобладающих в музыке выдающегося русского мастера балладного жанра, автора популярных сценических композиций даглинского периода.

Понятие «стиль» применяется и к определенным жанровым группам произведений; речь идет о таких формулировках, как «стиль драматургии малых форм» или «стиль неожиданностей» (по отношению к импровизационной манере в народном инструментальном творчестве; см., например, там же, с. 19).

В одной из работ о советской музыке Асафьев выдвигает такое общее положение: «Стиль чеканится в противоречиях живого творческого опыта» (А., т. 5, с. 45). Именно в связи с советским музыкальным творчеством остро ставится вопрос о соотношении понятий «мастерство» и «стиль». Признавая, что законченность стиля во многом зависит от мастерства композитора, Асафьев в то же время учитывает, что индивидуальный стиль формируется (на относительно ранних этапах творческого пути композитора) *постепенно*, и в ряде случаев подчеркивает значимость этого процесса. Например, о ранних операх И. И. Дзержинского и Т. Н. Хренникова он пишет: «Пусть это еще не стиль, не завершенное мастерство — такие оперы, освеженные „живой водой“, лучше пассивных хождений по привычным руслам оперности» (там же, с. 44).

Немало страниц в асафьевских работах 40-х годов посвящено вопросу о зарождении национальных особенностей стиля. Сам же подход Асафьева к национальному своеобразию музыкального искусства четко сформулирован им в его исследовании «Григ»: «Народное — не подражательность мнимой простоте, а естественный родной язык. Национальное — не обособленность, а форма выражения общечеловеческого содержания» (А., т. 4, с. 252). Вспомним, что в статье «О казахской музыке» Асафьев подчеркивает богатство ее интонационного состава, «мастерство словосочетания», проявляющееся в ее музыкальном языке, и отсутствие «местной, областной ограниченности» (см.: А., 5, с. 120).

Конечно, нам остается глубоко сожалеть, что Асафьев не успел написать третью книгу о музыкальной форме, в которой центральное место должна была занять проблема стиля, и не в полной мере осуществил свой замысел создания нового варианта словаря. Но и то, что мы имеем, открывает большие возможности разрабатывать далее вышеназванную проблему, исходя из асафьевского понимания музыкального стиля как системы «интонационных постоянств» и учитывая, видимо, не только предложенные Асафьевым три типа таких «постоянств», но и другие типы, которые могут быть обнаружены при исследовании различных стилевых явлений, ориентируясь на осознание функционирования стиля как категории *исторической, жанрово-типологической и национальной*. Асафьев не уточнил до конца, понимает ли он «интонационные постоянства» лишь как константы, обусловленные семантикой данной эпохи, или же еще и как некий «интонационный субвариант», как более универсальную формулу, переходящую из эпохи в эпоху. Думаю, что, учитывая его учение о переинтонировании, мы должны признать, что имеет место и то и другое, тем более что это подтверждается его конкретными анализами, а также тем богатым — и очень ценным — материалом, который накоплен сегодня нашей музыкально-теоретической наукой в области функционального понимания музыкальной формы, музыкального тематизма и, конечно, в области изучения закономерностей музыкального восприятия.

За последние десятилетия в советском музыказнании проблема музыкального стиля заняла одно из ведущих мест. Появились фундаментальные специальные иссле-

Добавий — такие, как, например, книги «Художественные принципы музыкальных стилей» (Скребков, 1973) или «Стиль в музыке» (Михайлов, 1981). С проблемой стиля и формы связана докторская диссертация Н. А. Горюхиной. Многочисленны статьи в разных сборниках, в журнале «Советская музыка». Проблема музыкального стиля вызывала и дискуссии, главным образом вокруг вопросов «стиль и метод», «стиль и категории содержания и формы». Понятие «стиль» вплоть до настоящего времени по-разному определяется разными авторами, различен и сам подход к его изучению; появились, например, статьи, в которых к исследованию вопросов музыкального стиля применяются методы и категориальный аппарат теории информации, семиотики и т. п. Думается, что настало время, отталкиваясь от очень плодотворной теории стиля как теории «интоационных постоянств», к которой пришел в итоге своего пути Асафьев, пересмотреть уставновившуюся в музыказнании типологию музыкального анализа («целостный», «целенаправленный», «стилевой» и т. п.). Видимо, следует воспользоваться общими достижениями системного подхода в науке, а именно взять за основу два типа анализа музыкальных явлений: (1) многоуровневый и (2) одноуровневый. В первом случае произведение или группа произведений рассматривается под углом зрения комплексного подхода с учетом всех уровней музыкальной выразительности. Во втором случае выбирается один, определенный уровень, например мелодический, ритмический, гармонический, тембровый и т. п.

Не чем иным, как комплексным (многоуровневым) анализом, как раз и является анализ *стилевой*, основанный на продуманном использовании принципа историзма. Историзм, конечно, неизбежно должен присутствовать и в одноуровневых анализах, но в этом случае он ограничен вниманием именно к историческому развитию определенного пласта интоационной выразительности. Однако несомненно, что в отдельных случаях акцент намеренно может быть перенесен и на морфологический принцип, особенно при специальном изучении структуры произведения («пространственной» стороны формообразования), хотя структурный морфологический анализ всегда будет выполнять вспомогательную роль, о чём, как упоминалось выше, писал и Асафьев (см. выше, с. 225).

Стилевой анализ исключительно многогранен по своим методическим приемам, в том числе по приемам, целесообразным на различных его этапах. Здесь и специальное изучение интонационных истоков творчества, и широкое использование музыкальных и «внемузыкальных» ассоциаций, и исследование различных типов переинтонирования (мелодического, гармонического, ритмического, жанрового и др.), и рассмотрение музыкального тематизма под углом зрения его разнонациональных связей.

«Интонационные постоянства» остаются либо конкретно-историческими константами, либо становятся «субвариантами», то есть величинами переменными, функционирующими уже в иных новых контекстах интонационных связей. Понятие «переменной функции», столь глубоко развитое в нашем музыкознании по отношению к области гармонии, несомненно, имеет все основания быть применимым и при рассмотрении эволюции музыкальных стилей.

Проблемы музыкального стиля как интонационного феномена — пока еще проблема открытая. Предстоит дальнейшее ее изучение на всех трех уровнях проявления стилевых категорий: в композиции, в исполнительстве, в слушательском восприятии.

Глава VII

ОБЩЕЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ ИНТОНИРОВАНИЯ

Вспоминая свой творческий путь, Асафьев пишет: «...мне хотелось мыслить искусство как творчески-познавательную деятельность человека, в целом, и отсюда идти к конкретным ее проявлениям» (BoA, 1974, с. 384, примечание). Эти слова могли бы быть эпиграфом к данной главе, так как они помогают понять и его выбор общеэстетических проблем, и характер их освещения.

Специальной книги по проблемам эстетики музыкального искусства Асафьев не создал, но в последние годы жизни такое намерение у него было, о чем свидетельствует следующая запись в блокноте (15 апреля 1948 года): «Буду писать книгу муз[ыкальной] эстетики:

музыка как дело народа. Нужны основные опоры: Ленин (философские заметки¹, капитализм в России, о русском языке, о Льве Толстом), Сталин (национальный вопрос и об отеч[ественной] войне), Горький о литературе, Даль [—] р[усский] язык как говор, т. е. интонация. Все о Глинке и его музыке, Стасов и Серов как сл�атели (из иностранцев вернее всего Стендаль и Гейне). Нужна еще недавняя книга о соц[иалистическом] реализме². В этом перечне нужных Асафьеву источников, конечно, ощущается «дань времени», дань общепринятым у нас в конце 40-х годов установкам на понимание искусства, но в нем же отражено и всегда присущее Асафьеву стремление подойти к освещению вопроса всесторонне, с привлечением (для обоснования своих идей) различных работ (как отечественных, так и иностранных) по философии, эстетике, языкоznанию, литературо-ведению.

Свой замысел Асафьев уже не успел осуществить, но суждения общеэстетического характера, рассредоточенные по различным его работам, лишний раз свидетельствуют о том, что в своем исследовательском методе он, как уже неоднократно говорилось, сочетал в нерасторжимом единстве исторический, теоретический и эстетический аспекты, и освещение затронутых им (с той или иной мерой подробности) проблем эстетики имеет большое значение не только для музыковедения, но и для искусствознания в целом. В работах Асафьева проблемы эти многочисленны: взаимосвязь этического и эстетического в художественном творчестве, интеллекта и эмоции, содержания и формы, субъективного и объективного. В разных ракурсах поднимаются вопросы психологии художественного творчества и восприятия, очень большое место занимает проблема традиций и новаторства, национального и интернационального, а в тесной связи с этими вопросами проблема реализма. Искусство всегда рассматривается Асафьевым не только как *отражение* жизни, но и как ее *познание* и, главное, как сила, *воздействующая* на психологию и мировоззрение человека. Конечно, обоснование избираемой тематики на раз-

¹ Очевидно, имеются в виду «Философские тетради» В. И. Ленина.

² Рукопись (ЦГАЛИ, ф. 2658); частично цитировалась в книге Орлова, 1964, с. 393.

личных этапах научного творчества Асафьева претерпевает изменения, эволюционируя вместе с эволюцией мышления художника и ученого: от характерного для ранних лет привлечения работ философов и эстетиков идеалистической ориентации до все более и более глубокого проникновения в философскую и эстетическую концепции К. Маркса, Ф. Энгельса, В. И. Ленина (см. выше, ч. I, гл. IV). А в итоге — отношение к искусству как к определенной исторически обусловленной системе художественного мышления в его музыкальной специфике — системе, в которой интеллект и эмоция существуют в неделимом единстве, а «музыкальное содержание...», по меткому определению Асафьева, есть «...то, что слышится и что слушается» (ВоА, 1974, с. 494; курсив мой. — Е. О.).

Утверждение неразрывности этического и эстетического в подлинном художественном творчестве прочно вошло в работы Асафьева с первых же его статей рубежа 1917—1918 годов. Например, этот вопрос остро поставлен в статье «Соблазны и преодоления», где под «соблазнами» Асафьев подразумевает бездумное, чисто гедонистическое, формальное отношение к художественной задаче, а «импульс, находимый только в мастерстве», по его словам, «не дает печати дерзновения, дерзаний, а кроме того, имеет причиной чаще всего или недалекий кругозор, или расплывчатость и неустойчивость мироизмерения...» (А17, с. 4). «Эстетизм» он оценивает как качество, «обессиливающее» творчество, когда «любование сменяет собою жизненное восприятие художественных идей» (там же, с. 5). Да и само понятие «симфонизм», как уже отмечалось выше, вводилось Асафьевым как противопоставление «покою и стоянию, свойственных эстетизму» (там же).

Приведу высказывания Асафьева, показывающие, как он ставил тот же вопрос о единстве этического и эстетического в работах 40-х годов. «Техника гибкого владения нотными знаками и тектоникой форм, бесспорно, дело важное, но еще важнее голова и культура интеллекта, управляющая талантом, для которого нет мертвых тонов и окаменелых значков» (из статьи 1945 года «Великие традиции русской музыки» — А., т. 4, с. 66). «Талант композитора — талантом, ум — умом, техника своего ремесла — техникой, и, естественно, она должна быть прекрасной, ибо иначе развалится „звук”.

щее здание". Но энергия, мощность дыхания, ощущение силы, словно развертывающей всю совокупность музыки и скрепляющей, связывающей отдельные колеса механизма, — вот тут решают не воля и талант одного человека, а внушение, идущее к нему от множества объединенных сознаний» (из статьи «Русский народ, русские люди» — там же, с. 109). А говоря о значении демократических идей, определивших художническую позицию Мусоргского, Асафьев пишет: «Они неотделимы от ее (русской классической музыки. — Е. О.) высокого идейного подъема, от ее человечнейшего тепла. Они составляют самую сущность того сложного и прекрасного явления, которое мы называем *реализмом* русской музыки» (там же, с. 122; курсив мой. — Е. О.). «...Неотразимое обаяние русского художественного реализма заключается в простоте как превращении обыденного, будничного, казалось бы, всем привычного и неприметного, [—] словом, в превращении правды простых явлений и простых людей в прекрасную простоту и простоту прекрасного...» (из статьи «Опера» — А., т. 5, с. 72). Примечательно и брошенное им в статье об опере Бородина «Князь Игорь» замечание: «Эстетство — всегда стилизация и потому рассудочно» (А., т. 3, с. 257).

Об асафьевском понимании эстетического назначения искусства ярко свидетельствует и ряд его суждений, высказанных в книге «Русская живопись. Мысли и думы» (А66). Вот как Асафьев определяет само понятие «красота» в искусстве: «Но красивы не только „вещи“, красива и психика: например, высокое страдание красиво. Красив подвиг, например героическая защита родной земли или человеческих жизней... Значит, *красиво то, что этично*, что вызывает в человеке высшее напряжение сил и способностей ради идейного поступка или ради творчества. Словом, в красоте действия познается и красота человеческого страдания и, как следствие, величие трагического. Отождествление красоты с непременным любованием и созерцанием только красивого „вещного“ — одно из досадных заблуждений. Красота осуществляется в действии и познается в действии» (указ. соч., с. 48—49; курсив мой. — Е. О.). «Прекрасное... в этосе цели» — так определяет он сущность эстетического на другой странице (там же, с. 55). И характерно, что он даже назвал одну из глав этой книги «Эстетическое и этическое в их постоянном взаимоотношении в русской

живописи. Здесь Асафьев, в частности, пишет: «Правда русского искусства не в одной борьбе за реализм как художественную школу, а и как принцип бытия искусства; сущность этой борьбы имеет свои корни в постоянном во всех проявлениях художества перерастании эстетического в этическое и обратно» (там же, с. 63).

Такая постановка вопроса о прекрасном в его неразрывном единстве с правдивым, такое понимание единства эстетического и этического — основа и для относящейся к 40-м годам широкой разработки проблемы *общительности*, привлекавшей внимание Асафьева в связи с его убежденностью в социальном назначении искусства; именно в коммуникативности художественного произведения Асафьев усматривает причину его жизнеспособности, что, конечно, одинаково для всех видов искусства. В разделе книги «Русская живопись», названном «Вводное», Асафьев пишет, что вопрос о причинах жизнеспособности произведений искусства, в частности искусства изобразительного, занимает его очень давно. «Дарование сделало меня деятелем в области другого искусства, — продолжает он, — где господствует слух и высказывание дум и чувств в звуке, то есть интонация. Словом — я *музыкант*. Но, может быть, по психологическому контрасту, может быть, по художественному любопытству мне всегда хотелось познать *движущие силы и проявления человечности, человеческого и в других искусствах*» (там же, с. 25; курсив мой. — Е. О.). Второй раздел книги, озаглавленный «Мысль искусства. Человек. Человеческое», имеет два показательных для эстетической позиции Асафьева эпиграфа (см. там же, с. 134). Первый: «Искусство живет мыслью, потому что оно есть ее выражение. <...> Цель искусства — выражать изящную, высокую, простую и истинную сторону идей народа. В этом и состоит связь художника с народом и народа с художником» (из воспоминаний Г. Г. Гагарина о К. Брюллове). И второй: «Реализм картины, статуи, повести, музыкальной пьесы составляет не то, что в них реально изображено, а то, что просто, ясно, понятно вводит нас в известный момент интимной или общественной жизни, известное событие, известную местность. Есть немало художественных произведений, исполнение которых реалистично, но самые эти произведения в целом не могут быть причислены к школе реализма» (из записной книжки В. В. Верещагина).

Проблема общительности как проявления важной коммуникативной функции музыкального искусства становится одной из самых центральных в асафьевских трудах 40-х годов. Ярчайшее свое проявление она находит в таких работах, как «„Евгений Онегин“». Лирические сцены Чайковского. Опыт интонационного анализа стиля и музыкальной драматургии» (в кн.: А72) и «О направленности формы у Чайковского» (там же). С проблемой общительности, то есть с проблемой максимальной возможности воздействовать музыкой на человека, находить с ним духовный контакт, связывается в эти годы и постановка вопроса о реализме в музыке. Так, во второй книге о музыкальной форме Асафьев пишет: «Когда я утверждаю, что истоки и корни *реалистического* в музыке таятся в интонационном общении людей и узнавании этих обобществляемых элементов музыки произведения музыкального прошлого и настоящего,— я пытаюсь обосновать проблему музыкального реализма на *несомненности опыта музыкального общения*, на постоянно происходящем процессе усвоения, оценки, признания и непризнания музыки окружающей средой» (А71, с. 269; последний курсив мой.— *E. O.*). Но к этому высказыванию, чтобы оно стало ясно, следует добавить и несколько строк предшествующего текста: «Когда высокий творческий ум чутко постигает эмоционально-смысловую значимость „обращающихся в общественном слышании“ интонаций и на этой единственно реальной основе развивает свои идеальные концепции,— музыка из формально-отвлеченного мышления становится родной для „ума и сердца“. Как искусство, она повышается в ценности, ибо в нее входят реалистические звукоотношения современности. А обращать ли их в жемчужины искусства или снижать до вульгаризмов — дело ума, совести, мастерства и гения, и художественной чуткости и вкуса» (там же, с. 268).

И безусловно, очень перспективна для всех видов искусства высказанная им попутно мысль о необходимости дифференцировать «понятия реализма как художественного метода, школы, направления, с реалистическими корнями, основами *данного* искусства, которое в творческом опыте *данного* мастера может стать и романтическим, и абстрактно-академическим, если это мировоззрение (его, то есть создателя, автора) не реалистично» (там же, с. 269). Для подлинного реализма важно,

чтобы реалистические наблюдения художника над окружающей жизнью переросли в творческий метод, стали его мировоззрением. Сравнивая музыку Гайдна и Моцарта, Асафьев пишет: «Метод включения „интонаций окружающего общества“ в свои произведения они оба осуществляли, но смысловое качество отбираемых интонаций было иное...» (там же, с. 271). Вспомним также, что еще в главе «Музыка французской буржуазной революции», написанной в 1930 году как добавление к книге К. Нефа, Асафьев, характеризуя широту и глубину отражения жизни композиторами XIX века («фанатиками мечты, ловцами „синей птицы“», по его образному выражению), отмечает, что «принцип художественного реализма был усвоен композиторами не менее, чем деятелями других отраслей искусства» (А., т. 4, с. 371; см. также: Шахназарова, 1981).

Коммуникативная сущность интонирования в музыке обосновывается в работах Асафьева на всех трех уровнях: композиторском, исполнительском и слушательском. Во второй книге о музыкальной форме (послесловие, параграф 7) читаем: «Наличие явления интонации связывает все происходящее в музыке (и факты творческие, и стилевые, и эволюцию выразительных элементов, и формообразование) в единый, конкретно связанный с развитием общественного сознания процесс и намечает вполне конкретную среду, через которую наш интеллект управляет всем „музыкальным материалом“, делая его выражением идейного содержания в эмоционально-смысловой оболочке. Обратно, если идти к музыке от массового ее восприятия, явление интонации объясняет причины жизнеспособности и нежизнеспособности музыкальных произведений. Объясняет и то значение, которое всегда было присуще музыкальному исполнительству как интонированию — выявлению музыки перед общественным осознанием (А71, с. 356—357).

Утверждение коммуникативной функции искусства подготавливали в исследовательских исследованиях Асафьева и его многочисленные специальные размышления над вопросами психологической значимости музыки, над психологией художественного творчества и эстетического восприятия. Они присущи уже самим ранним его работам рубежа 1917—1918 годов и, далее, работам начала 20-х годов, но естественно, что Асафьев опирался в то время еще на идеалистические концепции в психологии

(см. выше, ч. I, гл. IV). В самой общей форме психологический подход к восприятию и оценке музыки мы встречаем еще в статье «Пути в будущее». В частности, здесь содержится и первое асафьевское определение понятия «психологизм», опирающееся на интуитивистскую теорию познания А. Бергсона. «Под музыкальным психологизмом я разумею, — пишет Асафьев, — интуитивно постигаемое и ощутимое наличие в музыке жизненного порыва, напора, напряжения... когда вся она дана во времени, как наша душевная жизнь, в непрерывности, как наше сознание; когда она развивается самодовлеюще вне давления извне приведших заданий» (A18, с. 55). Как видно из второй половины этого высказывания, для Асафьева важно не столько само понятие «жизненный порыв» (Бергсон), сколько уже явно обнаружившееся у него в эти годы стремление обосновать процессуальность реализации художественного замысла композитором, а вместе с тем и процессуальность музыкальной формы. Отсюда понятна и его трактовка психологического начала в музыке: «Словом, музыка овеяна психологизмом, веянием Психеи тогда, когда ни один звук не мыслим вне переживания, вне ощущимости его в душевной глубине творческого я, когда музыкальное произведение есть безусловно органическое целое, где каждый момент вытекает из другого, являясь или моментом, нарушающим равновесие, или [моментом,] его восстанавливющим» (там же).

Так — в раздумьях о психологической природе музыкального искусства — рождался ведущий критерий для понимания музыкальной формы как процесса, формировались представления о художественно-органичном музыкальном образе, о взаимосвязи в нем элемента, части и художественного целого. Такая взаимосвязь названных категорий будет все время присутствовать и развиваться и далее в работах Асафьева. В той же статье привлекает внимание и такое пояснение к сказанному: «...я строго отличаю, говоря о так называемом музыкальном содержании, психологизм от эмоциональности, ибо музыка, как искусство, по существу психологична, но не всякая музыка эмоциональна. Конечно, термин психологизм — неточный и неверный, особенно в силу своей ассоциации научному понятию психологии. Но на русском языке ничего соответствующего не найти, так как понятие психизм слишком специфично, а душев-

ность — житейски обесценено» (там же). Психологический аспект проблематики очень явственно обнаруживается в «Симфонических этюдах». В заключительном разделе этой книги, озаглавленном «Вместо финала», Асафьев прямо определяет цель этюдов как доказательство необходимости внимательного, тщательного исследования музыки «с точки зрения психологии творчества и вопросов стиля» (A70, с. 252). А поясняя направленность своего этюда о «Пиковой даме», он говорит о со-вмещении этих двух ракурсов и о понимании стиля в музыке как неразрывного единства содержания и формы. Своим стилевым анализом Асафьев постоянно придает характер *психологической* значимости. Напомним попутно, что в первой книге о музыкальной форме он рассматривает восприятие как «вторичную организацию организованного (композитором) движения» (A71, с. 25).

Большое значение для последующей разработки психологического круга проблем у Асафьева имеет и поставленный в «Симфонических этюдах» вопрос об *интеграции и дифференциации* материала как в процессе композиторского творчества, так и в процессе восприятия созданной композитором музыки. «Слушатель, чтобы воспринять внутреннюю сущность действия и его цельность, — пишет Асафьев, — текучесть и непрерывность становления, должен производить работу дальнейшей интеграции в своем собственном мозгу» (A70, с. 191). При этом Асафьев считает, что «весь стиль музыки принимает совершенно различный характер [в зависимости] от того, что преобладает в процессе творчества: расчленение или воссоединение» (там же).

В связи с психологической природой восприятия музыки, ее образного содержания Асафьев еще в статье «Пути в будущее» специально касается вопроса о *субъективном и объективном* в музыкальном сознании: «Я должен несколько остановиться на характеристике понятия субъективности музыкального сознания, ибо с ним и его противоположением „объективности“ связываются всегда несколько неясные представления. Музыка Чайковского, например, представляется более субъективной, нежели музыка Мусоргского, а музыка последнего [—] субъективнее музыки Римского-Корсакова, причем Римский-Корсаков характеризуется как холодный наблюдатель, которому чуждо всякое переживание и который лишь регистрирует звучности или живописует му-

зыкой явления природы. Объективным композитором считается и Глазунов за его якобы изумительные архитектурно-музыкальные построения. Объективность, мол, там, где господствует чистая красота...» (А18, с. 81). Возражая против такого подхода к дифференциации субъективного и объективного в искусстве, Асафьев высказывает следующую точку зрения: «Мне думается, что так называемая субъективность и объективность суть лишь различные степени психологизма и в отношении к содержанию музыкального сознания определяются как течение единого творческого процесса, но в котором то преобладает личное душевное состояние (когда творческие импульсы коренятся в душевной самости композитора, в его психических состояниях), то — отражение восприятий, привнесших извне, из области транссубъективного мира» (там же). Как пример музыки, которая сильна напряженностью душевной жизни автора, приводится музыка Чайковского. К вопросу о соотношении субъективного и объективного в художественном творчестве Асафьев неоднократно возвращается в работах 40-х годов, в частности (наиболее развернуто) в статье «Великие традиции русской музыки» (1945). Отталкиваясь от характерного для его позиции в целом утверждения, что слух — это «не только акустический и психофизиологический феномен», и сравнивая его по значению с функцией руки и глаза в жизни человека, то есть характеризуя его как явление, которое участвовало в выработке «опыта звукового общения всего человечества и, значит, социального человека», Асафьев излагает далее свою мысль следующим образом: «Тогда становятся понятными в истории музыки факты, поражающие исследователя: личное есть во всякой музыке, но вот бывает, что ярко личное творчество, которое музыкальные критики принимают за глубоко субъективное, за постоянно звучащую будто бы „личную ноту“, с удивительной устойчивостью переживает смены поколений и художественных вкусов, нападки противных лагерей, наконец, что самое существенное, перевороты в государственной и общественной жизни страны. Бывает, что самые, казалось бы, „объективные“ музыкальные ценности быстро каменеют, не найдя доступа к людям, а то, что будто бы было „субъективным“, обладает громадной энергией, жизнеспособностью и волевым упорством; опыт истории доказывает, что музыкальные явления, казав-

шиеся сугубо личными, были в действительности зеркалом глубоких вод психической жизни страны и ее правдиво почувствованных треволнений, а то, что казалось „объективным“, было как раз плодом интеллектуальной личной выдумки» (А., т. 4, с. 67).

Попытка найти путь к определению психологической значимости музыкального искусства сразу же оказалась связанной в сознании Асафьева и с проблемой «непредметности» музыки, которая наиболее сконцентрированно изложена им в статье 1923 года «Ценность музыки». Постановка этого вопроса сводится, в общих чертах, к следующему. Хотя «непредметность», «невещественность» и является особенностью музыкального искусства, вместе с тем это искусство, как и другие формы художественного творчества, порождено реальной жизнью, реальными чувствами, мыслями человека, всем объективным развитием действительности. И наша психика, по словам Асафьева, «не будучи вовсе чем-то абстрактно-духовным и в то же время не постигаемая как нечто наглядное, существует для нас как несомненно реальное состояние» (А23а, с. 19). А отвечая на поставленный перед собой вопрос о том, что же является предметом музыки, Асафьев пишет: «Предмет музыки не есть зримая или осязаемая вещность, а есть воплощение, или воспроизведение, процессов-состояний звучания, или, исходя из восприятия, — отдавание себя состоянию слышания. Чего? Комплексов звуковых в их взаимоотношении, ибо музыка нигде не имеет дела с суммой частей, но с отношениями или сопряжением элементов» (там же, с. 19—20). На данном этапе Асафьев еще не пришел к пониманию связей и сопряжений в музыке как явлений интонационных. Но здесь уже заложена основа дальнейшего развития его взглядов на интонационную специфику отражения действительности в музыкальном искусстве, которые впоследствии получат глубокое обоснование в его работах 40-х годов.

Выше уже отмечалось, что ранние работы Асафьева создавались под впечатлением многих — и разных по своей методологической направленности — сочинений по философии и эстетике, естественным наукам и поэтике, связанных с идеалистическими представлениями о явлениях жизни и искусства. Но подчеркнем, что уже в этих ранних работах мы встречаемся и с критическими высказываниями Асафьева в адрес авторов прочитанных

трудов, причем расхождения с ними преимущественно были вызваны тем, что он обнаруживал в их концепциях недооценку познавательной функции музыкального искусства. Так, в статье «Ценность музыки» читаем: «Чтобы выразить сущность мировоззрения и миропонимания, открывающихся музыканту в музыке, приходится пользоваться и языком поэтических образов, и языком аналогий — понятий из области философии и естественнонаучных дисциплин. И вот, когда с целью установления параллелизмаисканий и достижений в области всей интеллектуальной культуры и музыки приходится знакомиться с постановкой ряда существенных проблем <...> возникают два основных характерных отношения: изучал ли я философию Бергсона или теорию познания в преломлении неокантианцев, анализ ощущений Маха или возражения ему Планка, „Познание и действительность“ Кассирера, мысли Пуанкаре, ряд истолкований теории относительности или — в специальной художественной области — постановку проблемы формы в изобразительных искусствах (особенно труды Воррингера), я чувствовал во всех них основной и крайне существенный недостаток: незнание, незнакомство и, что всего досаднее, нечувствительность к *музыке* (за исключением очень немногих удачных ссылок, как, например, у Бергсона, на органичность мелодии). Второй недостаток — как вывод из предыдущего — ощущение неполноты, не завершенность большей части построений без обоснований их на *музыке*, в преломлении которой многое получило бы углубленность и, пожалуй, конкретность, ибо в *музыке* многое из того, что волнует современную мысль, было предугадано, или же, вернее, являлось естественным процессом ее становления и развития» (там же, с. 16—17). Он даже доходит до таких рассуждений в этом направлении: «Если бы слуховое восприятие было присуждено человеку в такой же степени утонченности, как зрительное... или осязательное, — музыкальные представления расширили бы наше миропонимание до ясного интуитивного вникания во многое, что сейчас требует длительного пути сложных размышлений», «Что же такое *музыка* после всего этого? — задает себе вопрос Асафьев. — Думается, что не искусство или, во всяком случае, что-то большее, чем искусство; или же искусство, взятое в понятии музыкальности, должно быть воспринято не как деятельность только созерцательно-эсте-

тическая, но познавательная и даже актуально-познавательная. Музыка — требующая громадного напряжения сил деятельности. Знание ее языка и средств ее выражения дает возможность легче разбираться в иных сферах духовной деятельности человека, но не наоборот; как показывают наблюдения, художникам иных отраслей искусства очень труднодается постижение музыки. Музыка есть деятельность творческая и вместе с тем всегда есть *данное восприятие*» (там же, с. 19).

При всей пока еще сложности, многословности выражения этой мысли, при нераскрытом самогó вводимого здесь понятия «музыкальности», ясно, в каком направлении устремляется мысль Асафьева для доказательства огромной идеально-эстетической и эмоциональной насыщенности музыкального искусства. Обратим также внимание на его рассуждения в той же статье о значении законов мелодики для понимания непрерывности жизненных явлений и о значении ориентации в функциональных связях гармонического развития для восприятия целостности художественного произведения. Органично входит во всю цепь исследовательских поисков автора приводимый им здесь перечень актуальных проблем научной мысли этой эпохи: «...органическое и механическое мировоззрение; непрерывность жизненного потока; понятия энергии и силы, статики и динамики в их различных преломлениях; субстанциональная и функциональная зависимость в борьбе за физическое мировоззрение; биологизм и психологизм в отношении к искусству; проблемы формы в пластических искусствах и т. д.». Характерно, что, затрагивая в этой статье поистине глобального характера проблематику, Асафьев вспоминает и замечательный афоризм Гёте: «Двух вещей нужно остерегаться всеми силами: когда ограничиваешься своей специальностью — окостенения; когда выступаешь из нее — дилетанства» (см. там же, с. 16). К сожалению, эта уникальная статья Асафьева до сих пор ни разу не переиздавалась.

Развитие психологического аспекта изысканий Асафьева протекало не совсем ровно. Критика его деятельности со стороны РАПМа на рубеже 20—30-х годов несколько затормозила разработку этой проблематики. Известно, с какой горечью сетовал об этом Асафьев в своих письмах к друзьям: «Я старомодный писатель о музыке: я мог писать о ней, только „эмоционально сиг-

Нализируя", т. е., зáрáжáясь сáм, зáрáжáть дрóгих», — читаем в его письме к В. В. Держановскому от 7 апреля 1930 года (цит. по: Орлова, 1964, с. 243). А в одном из писем того же года к Н. Я. Мяковскому (от 15 апреля), повторяя ту же мысль, он добавляет: «Иначе я вообще не понимаю ни музыкоznания, ни музыкальной критики. Но теперь так писать нельзя. Ну, вот я и скис. Оттого все мои работы после „Симфонических этюдов“ и книг и статей о Чайковском — все „кругом да около“. Кончился я, ничего не сделав. Тоска и тоска...» (там же).

В 40-х годах психологическая направленность исследований Асафьева вновь возрождается, но уже на новой идейно-эстетической основе и прежде всего в аспекте обоснования коммуникативной функции искусства, понимаемой им теперь в свете ленинской теории отражения действительности. Глубокую и последовательную разработку получает здесь в первую очередь проблема психологии музыкального творчества и восприятия музыки. В то же время разработка этой проблемы органично вытекала из более ранних опытов ее освещения в асафьевских работах второй половины 20-х годов, в частности в первой книге о музыкальной форме. Постановка ее была связана с главной темой всей книги — с изучением формы музыкального сочинения как «уяснением целесообразности продвижения воспринимаемого слухом потока звучаний» (A71, с. 32) и с исследованием специфики его восприятия слухом «в силу развития слуховых навыков». И, по словам Асафьева, «музыкант-специалист и рядовой слушатель различаются друг от друга только в том отношении, что у первого в сознании гораздо больший запас готовых, строго *систематизированных звукосоотношений*, тогда как у рядового слушателя их меньше, и он чаще всего удовлетворяется только привычными слуховыми навыками и узнаванием отдельных моментов, а не общей функциональной связью» (там же, с. 33; последний курсив мой. — Е. О.). Эту функциональную связь в движении развертывающегося музыкального звучания особенно остро, по мнению Асафьева, ощущает композитор, в работе которого происходит «процесс цепляемости за привычные звуки или отталкивания от них, сравнения и отбора...» (там же).

Очень существенно для всей интонационной концепции Асафьева следующее положение: «Большая или меньшая выразительность, оригинальность и новизна

создаваемой музыки в сильной мере *обуславливается чувством связи* между различными моментами музыкального движения и непривычными еще для многих людей, а для сознания композитора уже вполне осознанными звукосоотношениями. Инертность или активность в композиторском творчестве зависит от такого выбора между пассивно пребывающими в памяти, издавна усвоенными сочетаниями... и еще „не преодоленным материалом“, между вполне рационально обоснованными со-пряжениями звуков и до поры до времени необъяснимыми, кажущимися иррациональными, находками и новыми перспективами» (там же; курсив мой. — *E. O.*). Развивая далее свою мысль, Асафьев касается и различных стадий творческого процесса — в их исторической последовательности «в каждой данной среде в каждую эпоху» (там же, с. 34) — и особенно подчеркивает наличие на более зрелых этапах творчества композиторов «интереса к преодолению инертности музыкального материала» (там же, с. 36).

В 40-х годах вопросам психологии композиторского творчества большое внимание Асафьев уделил в своей последней работе, оставшейся незавершенной, — «Слух Глинки» (A50). Автор успел написать 1-ю главу («Интонационная культура Глинки. Самовоспитание слуха. Его рост и питание») и (видимо, не полностью) 2-ю («С Глинкой по Италии. Краткий музыкальный путеводитель»); запланированы были еще четыре главы (см.: А., т. 5, с. 385; см. также ниже, с. 273). Что же касается его трактовки «развития» в музыке в те же годы, то он специально излагает этот вопрос во втором варианте своего словаря музыкальных терминов: «...музыка пользуется термином *развитие* в своем качественно-специфическом, с трудом уловимом формальными определениями значений. Качество это, крайне существенное в эволюции европейской музыки, особенно симфонической, обычно связывается с представлениями о тональных планах и взаимодействия тональностей» (A78, с. 111). Однако Асафьев считает только такое понимание «развития» ограниченным: «...само по себе понятие музыкального] развития, — пишет он, — шире его тонально-тематического раскрытия. Так, существует *ритмическое развитие*, особенно в пластически выразительной музыке, связанной с человеческой поступью, жестом и танцами» (там же). Он отмечает и особый вид развития

в народной музыке, где «развитие осуществляется сплетением и расплетением попевочно-подголосочной ткани и методом *распевания* и „опевания“ тонов лада» (там же). По его словам, «импрессионизм вызвал в музыке темброво-колористические принципы развития, впрочем, намечавшиеся уже и раньше, параллельно с эволюцией европейского оркестра (Берлиоз) и с открытия и постижения колористических свойств пианизма и фортепианной инструментовки (Лист, Мусоргский и французы-импрессионисты)» (там же). И важно подчеркнуть, что «развитие» Асафьев характеризует как «неотъемлемое качество европейского симфонизма как особого строя муз[ыкально]-образного мышления,— поднявшего европейскую культуру музыки на небывалую идеиную высоту» (там же; курсив мой.— *E. O.*). «Именно принципы развития сыграли решительную роль в освобождении музыки от воздействий соседствующих искусств и в образовании ее как самостоятельного интонационного языка» (там же, с. 112). Для понимания асафьевской интерпретации развития важна и мысль, сформулированная им в книге «Русская живопись»: «В оценке каждого культурного движения надо различать не только умственные направления, но и их восприятие современниками двух полюсов: со взором вперед и со взором назад» (А66, с. 83).

Для того чтобы дать более полное представление о том, как Асафьев понимал творческий процесс композитора, несомненно, важно напомнить и два его определения самого термина «композитор», которые содержатся в двух различных по времени создания редакциях его словаря — 1919 года и 40-х годов. Вот первое из них: «Композитор — собственно сочинитель, сочетатель, то есть человек, который обладает дарованием собирать и складывать, соединять в стройное целое всевозможные звучания (не только песни, мелодии, напевы-мотивы, но аккорды, сочетания различных инструментов и т. д.). В более глубоком смысле это человек, во-первых, раскрывающий в звуках свои чувства, впечатления, думы и мысли — свое мировоззрение (курсив мой.— *E. O.*) и 2), организующий (творящий) новые формы (устойчивые образования) человеческого сознания (курсив мой.— *E. O.*) среди вечной изменчивости и текучести» (А19, с. 33—34). Во второй редакции читаем: «Композитор (от лат. *сопропеге* — компонёре — складывать, со-

чтать, выдумывать) — сочинитель, слагатель музыки, человек, обладающий способностью соединять в стройное целое элементы (части, составы) музыки (мелодия, гармония, ритм, тембр) путем новых, до него еще не использованных перемещений, перестановок и сочетаний тонов (курсив мой. — Е. О.). Композитор всегда является выразителем определенной социальной идеологии» (A78, с. 69).

В итоге же рассмотрения эстетической проблематики, поднятой в работах Асафьева, можно утверждать, что:

— во-первых, вся она в своей основе имеет — как «проблему проблем» — проблему *специфики художественного мышления* в его музыкально-интонационной сущности, определяющей и соотношение содержания и формы в музыкальном искусстве, и закономерности становления и развития музыкального тематизма (главного носителя художественной образности в музыкальном произведении), функции различных его «музыкально-речевых» выразительных средств;

— во-вторых, всю поднятую Асафьевым проблематику пронизывает мысль о том, что и в жизни, и в искусстве основным цементом является *гуманизм*; в своем историческом развитии проблема гуманизма прошла большой путь, на различных этапах она ставилась и решалась по-разному. В наши дни эта проблема — как соотношение общечеловеческого и классового — глубоко и многогранно освещена (на основе исторического к ней подхода) в интересном исследовании «Общечеловеческое в литературе» (Куницын, 1980); автор этой работы пишет: «Путь человечества к коммунизму — это движение его к общечеловеческому» (указ. соч., с. 191)... «Идея гуманизма есть высшая по своей общественной значимости и этическая категория. Она всегда была высшим критерием настоящего исторического прогресса» (Конрад, 1972, с. 485).

Что же касается ответа на вопрос о том, что такое *музыкальное мышление*, то он рассредоточен у Асафьева по многим работам и всегда неразрывно связан с различными ракурсами истолкования *интонационной терминологии*. Наиболее отчетливо сущность музыкального мышления в трактовке Асафьева раскрывается в одной из записей, вошедших в его мемуары «О себе», где Асафьев рассказывает, что он упорно искал, «как содержание сознания композитора и каждого худож-

ника становится художественным творчеством», а в итоге этих исканий пришел к выводу, что «...за интеллектом всегда сохраняется главное значение в этой метаморфозе: действительность — ее отражение в сознании — художественный образ. При этом сознание как бы „снимает“ действительность, делая ее — иллюзорно — не только своим содержанием, но своим созданием, а художественный образ снимает вызвавшее его к бытию в обществе сознание (непосредственный слушатель и зритель обычно начинает интересоваться композитором или художником *после* того, как ему уж очень понравилось произведение или несколько раз привлекло его внимание)» (ВоА, 1974, с. 494).

Интонационное понимание творческого процесса, проходящего в сознании композитора и слушателя, приводит Асафьева к убежденности в том, что критик и исследователь призваны «...помочь слушателям осознать их же процесс восприятия, подчеркнуть возможность и значение „слухового внимания“ и тем глубже ввести слушателей в понимание музыкального творчества и форм, его выявляющих, а следовательно, и в мышление композитора. Но прежде всего музыкант-писатель-критик должен сам воспитать свой слух в указанном направлении. Иначе все его оценки будут либо узко профессионально-технологическими, либо — пусть даже идеально высокими и красивыми — идущими мимо композитора и форм выражения, присущих музыке как искусству» (там же, с. 497—498; курсив мой. — E. O.).

ПОСЛЕСЛОВИЕ

О ДАЛЬНЕЙШЕМ ИЗУЧЕНИИ И РАЗРАБОТКЕ ТРАДИЦИЙ АСАФЬЕВА В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКОЗНАНИИ

Первые же работы Б. В. Асафьева (Игоря Глебова) вызвали большой интерес и сразу стали оказывать воздействие на отношение специалистов и любителей музыки к явлениям музыкального искусства. В начале 20-х годов обратили на себя внимание его поэтические высказывания о русских и зарубежных композиторах в очерках, выходивших в издательстве «Светозар» (Асафьев называл их «опытами характеристики»). В 1922 году большим событием стал выход в свет его книги «Симфонические этюды» (А22г). Сразу же всколыхнуло научно-исследовательскую мысль появление в 1930 году его исследования «Музыкальная форма как процесс» (А30), правда, далеко не однозначно встреченного различными представителями советского музыкоznания. Быстро сказалось воздействие этой книги и в музыкальной педагогике.

Немедленно находили своих читателей и последователей асафьевские работы 40-х годов, когда наше музыкоzнание в целом уже достигло больших высот, а Асафьев приобрел широкую известность как ведущий представитель советской музыкальной науки. И в том же десятилетии стали появляться труды других наших музыковедов, явно обнаруживающие воздействие идей Асафьева. Еще интенсивнее стали восприниматься его традиции, его учение об интонационной специфике музыки в последующие десятилетия, вплоть до настоящего времени.

И все же следование традициям Асафьева пока шло — и идет — преимущественно по отдельным руслам его теории. В первую очередь, много сделано в плане продолжения его учения о музыкальной форме, в области исторического осмыслиения различных классических явлений русского и зарубежного музыкального искусства.

ва, в постановке некоторых проблем взаимосвязи слова и музыки, музыкальной и речевой интонации. За последние годы усилилась разработка выдвинутых Асафьевым вопросов, связанных с восприятием музыки и коммуникативной функцией искусства, а также с проблемой музыкального тематизма с позиций интонационного понимания природы музыкального мышления. Но в то же время пока еще явно недостаточно разрабатывается интонационное учение Асафьева в целом — как философско-эстетическая система, направленная на решение общих методологических проблем современного музыкоznания. А ведь именно в этом аспекте нам сейчас особенно необходимы дальнейшие исследования интонационной специфики музыкального мышления. И не что иное, как теория Асафьева, пусть даже не получившая полного завершения в его трудах, является для современной советской музыкальной культуры отправным пунктом, ведущим к решению вопросов методологии современного музыкоznания, ибо она сочетает в себе опору на общезначимые принципы марксистско-ленинской теории познания с исключительно важной конкретизацией этих положений применительно к специфическим особенностям музыки как искусства, применительно к музыкальному мышлению как особой форме мышления художественного. Вспомним слова К. Маркса: «...объяснение, в котором нет указания на *differentia specifica*, не есть объяснение» (М., Э., Соч., т. 1, с. 229)¹. Но именно мысль о «*differentia specifica*» всегда была сквозной в исследовательских поисках Асафьева, направленных на выявление силы и значения музыкального искусства в жизни человека и общества — силы воздействия этого искусства на мир чувств, идей, на нравственность, на воспитание эстетического восприятия жизни и искусства. Вместе с тем этот интерес к специальному, особенно му не мешал Асафьеву рассматривать музыкальное искусство в очень широких связях с другими сферами проявления человеческой мысли. И несомненно, такое сочетание требует ныне значительно большего развития (с учетом условий нашего времени, условий эпохи научно-технической революции).

¹ Вопрос о соотношении общей методологии науки и методологии частных научных дисциплин освещается в наше время и философами, и специалистами в других областях знания (см., например: Копнин, 1964, с. 421; Бушмин, 1980, с. 13—14).

Если для Асафьева, например, в 20-х годах передовыми явлениями в области естественных наук были работы А. Эйнштейна, Д. И. Менделеева (см. выше, ч. I, гл. IV), то за истекшие с тех пор десятилетия эти отрасли знания пережили огромный дальнейший сдвиг, ставящий и искусство в новые связи и взаимоотношения с другими сферами духовной и материальной культуры. На состоявшемся в Москве 23—24 апреля 1981 года III Всесоюзном совещании по философским вопросам современного естествознания, посвященном дальнейшему развитию союза философов и естествоиспытателей, среди обсуждаемых вопросов были такие, как «Проблема сущности и социальных последствий научно-технической революции, ее связи с человеком (вопрос о единстве и взаимодействии социальных и биологических факторов, социально-эстетических и гуманистических вопросов современной науки и техники и др.)», «Проблема единства и многообразия материи, ее эволюции и структурных уровней» и др. В своем вступительном слове президент Академии наук СССР А. П. Александров, говоря о неувядаемости ленинских идей для развития философских вопросов современного естествознания, подчеркнул и перспективность дальнейшего их развития, в частности в области строения вещества: «В. И. Ленин обратил внимание на то, что в естествознании вряд ли можно считать какой-либо раздел завершенным. Он обратил внимание на то, что дальнейшее развитие науки всегда приводит к новым открытиям, к открытию новых горизонтов даже в тех областях, которые раньше казались завершенными. <...> Вы знаете, что наше время ознаменовалось тем, что все сложнее и сложнее становятся наши представления о строении вещества. Казалось бы, завершенная схема строения атомного ядра из протонов и нейтронов начала быстро превращаться в более сложные схемы. Число открываемых элементарных частиц все время расширялось, и было показано их превращение друг в друга. В последнее время здесь сделаны новые шаги, появилась идея о кварках. Эта идея объединила наши представления об элементарных частицах. Однако и здесь пришлось в последнее время вводить новые категории. Сейчас мы переживаем интересный период развития физики, когда именно в физике элементарных частиц происходит очень бурное ее преобразование» (Александров, 1981, с. 23—24). Большие сдвиги произошли и в

биологии, которая в последнее время полностью отказалась от механицизма: «Молекулярная биология открыла совершенно новые пути понимания живого вещества, и сейчас идет бурное развитие этой области науки» (там же).

Этот экскурс в современное состояние естественных наук был необходим хотя бы потому, что в период, когда еще только начинало складываться учение Асафьева о специфике музыкального искусства, он для выявления его материальной основы использовал термин из физического мира, переосмыслиенный им как *«музыкальное вещество»*. Но позже, в последние годы жизни, через изучение специфических закономерностей именно природы музыкального искусства, а вместе с тем и природы музыкального мышления, он пришел, как уже указывалось выше, к обозначению первичного смыслового микроэлемента музыкальной мысли термином *«тон-ячейка»*, синтезирующим в себе представления о *процессуальном* и *пространственном* характере музыкального искусства. Конечно, проблема *«смыслового микроэлемента»* как истока и первого стимула к движению мысли все еще остается открытой, и не только по отношению к музыке. Ее всестороннее, глубокое решение зависит, в частности, от разработки в нашей эстетической науке вопросов о соотношении в художественном мышлении интуиции и логики, чувства и мысли. Накопленный здесь материал пока лежит больше в плоскости общеэстетического подхода к проблематике, опирающегося на ленинскую теорию отражения действительности в искусстве, ленинское понимание *«трехфазности»* движения мысли (*ощущение — представление — понятие*) и на другие положения марксистско-ленинской теории познания. Эти же положения — как общая основа — служили опорой и для научных поисков Асафьева в 40-х годах. Однако его интонационная теория во многом переводит эту проблематику в специфическую сферу — в сферу осознания закономерностей именно музыкального искусства. Его понимание *«тон-ячейки»* как исходного *«зерна»*, его широкое развитие учения о мелосе как сущности музыки, обоснование синтеза пространственного и процессуального в музыкальной форме, трактовка музыкального тематизма как главного носителя художественного обобщения в музыкальном произведении, наконец, его концепция *«трехуровневой»* иерархии мышления в музыке

(композитор — исполнитель — слушатель) — все это создает прочную основу для дальнейшей конкретной разработки как проблемы «смыслового зерна» музыкального высказывания, так и вопроса о связи абстрактного (логического) мышления с непосредственным восприятием и оценкой явлений музыкального искусства.

Выше уже приводились наблюдения Асафьева над творческим процессом сочинения музыки. Наиболее сконцентрированно выражены эти его мысли в одной из самых последних его работ, оставшейся незаконченной, — «Слух Глинки» (А50). Асафьев высказывает здесь свою гипотезу о зарождении творческого замысла и об основных фазах его прохождения через сознание музыканта вплоть до полного завершения. И несомненно, все сказанное им в этой работе о Глинке позволяет отнести эти наблюдения (в их обобщенной форме) не только к глинкинскому процессу творчества. Отсылая читателя к вдумчивому прочтению всей этой работы (см.: А., т. 1, особенно с. 313—318), укажу лишь на ведущие ее идеи, имеющие прямое отношение к специфике художественного (музыкального) мышления как такового (ср. Назайкинский, 1983).

По Асафьеву, в памяти музыкантов сначала фиксируются некие «фрагменты музыкальных впечатлений», накапливающиеся в слуховом запасе еще с самых ранних детских лет. На их основе, как пишет Асафьев, сознанием усваиваются («на слуху») самостоятельные «тон-ячейки». Сначала они изменчивы по объему своего «звукового поля». Затем — вследствие потребностей развивающегося слуха — на их основе возникают «звуковые представления», все более и более рельефно оформленные в структурном отношении. «Звуковое поле» расширяется. Слух находит определенные «опорные точки, по которым располагаются впечатления». Эта фаза и является уже подлинно творческим моментом, когда сознание «закрепляет несколько ритмических, мелодических или гармонических стержней (чаще всего [это] короткие напевы)». И характерно такое добавление к сказанному: «Они становятся *своими*». Именно «*свои*» интоационные стержни и становятся в дальнейшем путеводной нитью, позволяющей осуществлять сцепление различных звеньев музыкальной мысли, рождая в итоге целостный музыкальный образ. Таким образом, устремленность к художественной целостности, несомненно, является веду-

щим фактором процесса художественного мышления. В потенции — как бы подспудно, интуитивно — представление о целостности присутствует еще в первоначальном «зерне» музыкальной мысли, в «тон-ячейке», «музыкальном атоме»², но лишь на том этапе, когда уже пройден весь путь вплоть до создания образа-итога, или системы образов музыкального сочинения, эта целостность становится очевидной.

Так, примерно, можно обобщить суть сказанного Асафьевым о творческом процессе. А такое понимание механизмов музыкального творчества позволяет, опираясь на ленинское положение о «трехфазности» движения человеческой мысли, говорить также и о трех основных этапах применительно к мышлению музыкальному: 1) *«интонационные ощущения»* — первый этап художественного восприятия объекта творчества; 2) *«интонационные представления»* — постепенное формирование ряда *«интонационных стержней»*, своеобразного *«интонационного проспекта»* для последующего развития мысли; 3) *«интонационные понятия»* (или, если воспользоваться словом, общеупотребительным в нашей науке об искусстве, *«интонационные образы»*), являющиеся уже высшей стадией художественного обобщения мысли композитора. Однако в ходе дальнейшего развития подобной гипотезы о сущности процесса художественного обобщения в применении к специфике музыкального искусства неизбежно понадобится соединить анализ этих стадий движения мысли с конкретным анализом становления и развития *музыкального тематизма* как главного носителя художественного содержания произведения. Поэтому здесь будут особенно важны достижения нашего теоретического музыказнания в этой области.

Необходимо также обратить внимание на то, что путь осмысления движения художественной мысли, сходный с асафьевским, — от первоначальных ее проявлений к завершающей целостности художественного образа как синтеза логического и эмоционального — намечается в наши дни и в других областях советской науки. Так, например, в области психологии привлекает внимание книга *«Эмоция как ценность»* (Додонов, 1978), в которой, в частности, говорится: «Эмоции, подобно мышле-

² В этом узком смысле Асафьев иногда употреблял и сам термин *«интонация»*.

нию, в своих сопоставлениях нередко опираются на продукты своего прежнего функционирования. Если мышление создает *понятия*, то пережитые эмоции ведут к возникновению „*эмоциональных обобщений*“ (указ. соч., с. 32). И еще: «...между эмоциями и мышлением существует гораздо большая общность, чем между мышлением и ощущениями и восприятиями» (там же, с. 26). А отсюда и утверждение автора, что *«эмоции в качестве процесса есть не что иное, как деятельность оценивания поступающей в мозг информации о внешнем и внутреннем мире, которую ощущения и восприятия кодируют в форме его субъективных образов»* (там же, с. 29). Интересно и такое замечание: «Думается, что в более или менее четком виде эстетические эмоции вызываются только такими видами искусства, в которых форма и содержание совершенно неразделимы. К ним мы относим в первую очередь музыку» (там же, с. 119). Автор закономерно утверждает: *«Эмоция и мышление имеют одни истоки и тесно переплетаются друг с другом в своем функционировании на высших уровнях»* (там же, с. 37—38). Ясно, что такая постановка вопроса вытекает из известного ленинского положения о неразрывности логического и эмоционального в процессе познания: «...без „человеческих эмоций“ никогда не бывало, нет и быть не может человеческого *искания истины*» (Ленин, ПСС, т. 25, с. 112).

В литературоведении вопрос о специфике художественного мышления затрагивается в книге «Мир и литература древности» (Фрейденберг, 1978). По утверждению автора, «у человека... образное мышление выполняет ту же самую познавательную функцию, что и „*понятие*“» (указ. соч., с. 19). Сама категория «*понятие*» рассматривается исторически (см. там же, с. 169, 174); при этом используется термин «образное понятие», применяемый, правда, лишь к системе античного художественного мышления — в связи с мыслью о том, что такие понятия «...обращали конечное в возможное, предметное в постигаемое. Именно понятие, — продолжает автор, — возникшее из образа как его иллюзорная форма, и могло своим „*мимезисом*“ воссоздавать действительность в категорию „*воображаемого*“» (там же, с. 200).

Заметим, что единство эмоции и мысли подчеркивал и Н. К. Метнер (в книге 1935 года «Муз и мода»). Глубоко осознавая «непереводимость» содержания музы-

кального произведения на язык слов, он применял к элементам музыки условное наименование «музыкальные „смыслы“». В них, по его словам, «заключены в согласованной сложности музыкальные звуки», и такие «смыслы» представляют собой «своего рода „понятия“» (см.: Метнер, 1981, с. 78, 80). Примечательно и такое высказывание Метнера: «Правда, многие определяют музыку как „язык чувств“. Но почему только чувств, а не мыслей тоже? <...> Мысль без чувства есть рассудочность, так же и как и чувства без мысли — только ощущение» (там же, с. 80). Сущность музыки Метнер, подобно Асафьеву, видит в мелодическом, песенном начале, имея его «логосом музыки» (см. там же).

Вопрос о дифференциации фаз исторического развития художественного мышления находится в центре внимания автора исследования «Художественный образ и гносеологическая специфика искусства» (Андреев, 1981). 1-я глава этой книги содержит специальный параграф, посвященный характеристике различных типов гносеологических образов. Исследователь предлагает различать их между собой «способом соотношения с отображаемым объектом» (указ. соч., с. 36). Он подразделяет художественные образы на два типа: «A-образы» и «B-образы». Первые он рассматривает «как первично данное», считая эту категорию особенно важной «для анализа ранних ступеней развития человеческого интеллекта», когда человек «еще не ставит перед собой цели исследовать, объяснять, всесторонне осмысливать окружающие явления и тем самым противополагать свои субъективные образы окружающему миру» (там же, с. 36—37). Образы «B», или, как их еще называет автор, «B-отражения», возникают уже на новом этапе развития человеческого интеллекта, когда «субъект начинает активно соотносить, сопоставлять идеальный план с материальным, строить гипотезы и опережающие образы действительности, ставить достаточно отдаленные цели» (там же, с. 37). Автор называет это качество «B-образов» свойством «обобщенной предметности», когда объекты предстают как «связные системы свойств и качеств, обладающие собственным временем существования, независимым от субъекта» (там же, с. 38).

Основная мысль изложенной концепции, безусловно, очень существенна и для понимания эволюции мышления музыкального. Здесь это находит свое отражение в из-

менениях интонационных закономерностей и в рождении новых. Например, расширение емкости восприятия действительности, обретение способности осознавать ее во всей ее сложности, во всех ее диалектических противоречиях ярко проявилось в музыке на рубеже XVIII—XIX веков в интенсивном развитии того метода мышления, который получил в трудах Асафьева наименование «симфонизм». Или: многообразное претворение народных истоков в музыкальном тематизме русских и зарубежных композиторов XIX века явилось, в частности, следствием общей симфонизации музыкального мышления, источником зарождения ряда новых интонационных систем музыкальной драматургии.

Сложность социальных сдвигов в XX веке вызвала к жизни новые интонационные пласти в языке музыкального искусства и во многом коренное переосмысление сложившихся ранее национальных и интернациональных принципов выразительности. И конечно, «интонационные составы» музыкального тематизма различных эпох, принципы их переинтонирования, включение в них новых интонационных «вкладов» — все это пока еще предстает как широчайшее поле для дальнейших наблюдений, для изучения под самыми различными углами зрения. Так, необходимо и выявление первичных интонационных «атомов» («тон-ячеек») складывающегося смысла произведения, и анализ зарождения в нем цементирующих «стержней» в процессе становления музыкальной образности, и исследование логики ее конструирования. Наконец, необходим и анализ особенностей восприятия того или иного музыкального сочинения на различных исторических этапах его социального функционирования.

Но здесь встает и специальная проблема музыкальной логики как логики *художественной*, рожденной «на стыке» абстрактно-логического и интуитивного типов музыкального мышления (если, конечно, подходить к понятию «интуиция» с материалистических позиций). В нашей науке в этой области сделано уже немало (см.: Асмус, 1965³; Ирина, Новиков, 1978; Фейнберг, 1981). В книге Е. Л. Фейнberга, рассматривающей вопрос о сочетании логического и внелогического в мышлении че-

³ Интуиция определяется здесь как «прямое усмотрение истины, то есть усмотрение объективной связи вещей, не опирающееся на доказательство» (указ. соч., с. 13).

ловека и убедительно раскрывающей необходимость двух методов познания — дискурсивного (логического) и интуитивного, — справедливо подчеркивается «синтетичность» интуитивного познания, что связывается также с вопросом о значении в искусстве состояния «вдохновения», которое автор определяет как «*состояние высшей мобилизации интеллекта и эмоций, при котором ум и чувство только и становятся способными к синтетическому интуитивному постижению некоторой истины*» (Фейнберг, 1981, с. 86). По мнению автора, искусство «утверждает авторитет интуиции в противовес логическому рассуждению» (там же, с. 116). Характерно также, что в качестве одной из функций искусства автор называет «целостность восприятия» («способность давать целостное постижение действительности» — там же, с. 115). А как показывает вся практика музыкального творчества и восприятия музыки, именно *целостность* осознания услышанного и является основой оценки художественности произведения и силы его воздействия на человека. Это вдвое существенно для такого «непредметного» искусства, каким является музыка, непереводимая на вербальный язык понятий.

«Художественная целостность» интонационного строя синтезирует в себе и глубокую мысль, и непосредственность эмоционального отношения к музыкальному явлению. И не случайно проблема целостности так привлекала Асафьева на всех этапах создания его интонационной теории. Он касается ее в различных аспектах, применяя различные варианты ее обозначения: интонационная целостность фигурирует в работах Асафьева то как понятие «органичность» (развития), то как понятие «мелосность, текучесть» (музыкальной мысли), то как «симфонизм» (мышления), то есть высокая степень обобщенности восприятия и оценки отраженной в искусстве действительности. На различных уровнях рассмотрения «целостность» — как качество аксиологическое — всегда было «доминантой» эстетической теории Асафьева и фундаментом, позволяющим постигнуть суть художественной логики.

Из советских музыковедческих работ последних лет вопросы музыкальной логики и различных форм ее воплощения стали предметом специального исследования в книге «Логика музыкальной композиции» (Назайкинский, 1982). Автор справедливо утверждает, что «упрек

в нелогичности, в отсутствии логики — один из самых страшных для композитора, ибо в логике, по существу, концентрируются многие художественные свойства произведения...» (указ. соч., с. 93). О самой же сущности музыкальной логики автор названной книги пишет: «Являясь понятием собирательным, гибким, способным вместить в свою сферу множество конкретных представлений и оттенков, музыкальная логика оказывается довольно сложным объектом для эстетико-теоретического исследования» (там же). Делая краткий экскурс в историю освещения проблем музыкальной логики (начиная с работы Х. Римана 1873 года), он особенно подчеркивает (даже с указанием страниц) «блестящий анализ логики музыкального становления» в книге Асафьева «Музыкальная форма как процесс». Опирается автор и на определения музыкальной логики, данные А. Н. Сохором, который так же, как и Асафьев, связывает музыкальную логику «с проявлениями системности исторически закрепленных звукосоотношений» (там же, с. 94). Обратим внимание и на такой вывод Е. В. Назайкинского: «Как показывает анализ музыковедческой литературы, музыкальная логика чаще всего описывается через совокупность принципов» (там же, с. 95). В книге дается описание трех наиболее важных, с точки зрения автора, групп таких принципов, связанных, по его словам, «с представлениями о контексте, тексте и подтексте произведения» (там же).

Надо сказать, что проблемы музыкальной логики и сегодня остаются далеко не решенными; они требуют дальнейшего всестороннего изучения. У Асафьева мы встречаем попытку зафиксировать факторы логичности музыкального высказывания, заложенные в самой природе музыки как искусства. Исходным положением, намечающим подступы к разработке этого вопроса, можно считать его мысль, сформулированную еще в статье 1929 года о формообразовании у Стравинского, а именно: «В музыке все конструируется в плане звучания, в расчёте на движение и соотношение звучащих элементов. Каждая звукочастица сопряжена с последующей и предыдущей столь же неизбежно, как это происходит в любом живом организме» (А82, с. 84). В аспекте общих закономерностей музыкального мышления интересны и его суждения, касающиеся вопросов воспитания слуха композитора на пути осознания логичности и алогично-

сти связей звукодвижения (см.: А71, с. 234—235), а также обоснование таких закономерностей интонирования, как «заполнение пустых „звукопространств“», замена «опорных тонов или точек лада», «аберрация слуха» (см.: там же, с. 222—223).

Совершенно очевидно, что нелогичное высказывание (в том числе музыкальное) не может служить средством общения людей. Но для понимания логики мысли художника необходима и определенная восприимчивость реципиента, то есть адресата высказывания. Только в этом случае обеспечивается полноценность общения. Несомненную ценность в этой связи представляют мысли Ю. Н. Тюлина, изложенные в его работе «О программности произведений Шопена». По утверждению автора, музыкальные отображения явлений действительности «богаты и сильны», а по своей природе «объективны» и «общезначимы», что и создает «почву для широкого музыкального общения и взаимопонимания» (Тюлин, 1968, с. 9). «И только соответствие слушаемой музыки этим привычным общим представлениям, — утверждает исследователь, — дает ключ к ее пониманию. Здесь вступает в силу психологический закон „апперцепции“, наложение впечатлений на нечто знакомое, приобретенное предварительным опытом, своего рода закон психологического резонирования» (там же, с. 65). «Мы еще не знаем, — резюмирует автор, — всей тайны творческого процесса: каким путем впечатления от реальной действительности, жизненные образы и представления перерабатываются в неизведенной глубине нашего подсознания и возрождаются в творческом воображении в виде специфических музыкальных образов? Можно предположить, что исследование этой области выявит более тесную, чем это кажется, связь жизненных образов с чисто музыкальными, возможность непосредственного отображения в музыке реальной действительности — как внутреннего мира человека, так и явлений природы» (там же, с. 10).

Как известно, вопрос о соотношении музыкально-творческого процесса с «внemузыкальными» впечатлениями человека и о значении общего эстетического настроя эпохи интересно и широко освещается в книге «Театр и симфония» (Конен, 1975). В то же время автор ее справедливо подчеркивает и наличие в музыке *своей* логики, *своей* образной системы, обусловленной спецификой данной области художественного творчества. Как

и Ю. Н. Тюлин, В. Дж. Конен придаёт большое значение «эмоционально-ассоциативным связям формально-конструктивных элементов» в музыкальном произведении; музыка композитора, по ее словам, «живет только потому, что ее „технические“ элементы таят в себе возможности эмоционального и идеино-ассоциативного воздействия» (указ. соч., с. 28, 32).

К разработке проблемы музыкальной логики прямое отношение имеет и вопрос о значении для музыкального восприятия степени «отчетливости» (см.: Ручевская, 1976): в глинкинском понимании этой категории «...заключен не только физиологический, но и эстетический аспект, не только возможность максимально ясного прослушивания каждого тона, но и восприятие целого в наиболее доступной (коммуникабельной) форме. Следовательно, зона отчетливости требует детерминации и со стороны неспецифических, и со стороны специфических элементов» (указ. соч., с. 155; понятия «специфические и неспецифические средства музыкальной выразительности» введены В. В. Медушевским).

Вообще, механизмам восприятия принадлежит, как явствует из всего научного наследия Асафьева, ключевая роль в самом общественном функционировании музыкальной культуры, и можно с удовлетворением констатировать, что в последние годы в нашем музыказнании эта проблематика все больше и больше приковывает к себе внимание специалистов (см.: ВМ, 1982).

В развитии отдельных аспектов интонационной теории Асафьева советскими и зарубежными музыковедами сделано уже немало⁴. Однако и здесь приходится констатировать не вполне четкое восприятие заложенных им традиций. Это относится даже к такой области, как учение о музыкальной форме, где концепция Асафьева получила наиболее широкое развитие: речь идет о рассмотрении формы на всех трех ее уровнях: 1) музыкальная форма как движение звуковой материи в единстве процессуального и пространственного ее воплощения (наиболее разработанный уровень); 2) форма как организация художественной мысли (все еще требует боль-

⁴ Из зарубежных работ последних лет большой интерес представляет исследование на тему «Контраст как музыкально-эстетическая категория» (Bimberg, 1981), опирающееся в ряде глав на книгу Асафьева «Музыкальная форма как процесс».

шого внимания в аспекте психологии творчества); 3) форма как «система организации нашей психики» (A78, с. 167) — область, оставшаяся в нашем музыкоznании (после Асафьева) почти вовсе незатронутой. И развитие каждого из этих трех уровней в музыкальной науке, конечно, возможно и необходимо только с опорой на основополагающее credo Асафьева — убежденность в единстве формы и содержания: «Содержание... слито с интонацией, как звукообразный смысл» (A71, с. 275); «Мысль, интонация, формы музыки — все в постоянной связи: мысль, чтобы стать звуково выраженной, становится интонацией, интонируется» (там же, с 211); «художественная форма как единство содержания и его образного воплощения» (там же, с. 332).

Недостаточное внимание уделяется в советском музыкоznании традициям Асафьева в связи с разработкой проблемы лада. Правда, эта проблема не нашла в его наследии отражения в виде специально посвященного ей исследования, но его высказывания о ладе, рассредоточенные по различным работам, содержат много ценностного и перспективного. Особенно большой интерес представляют, на мой взгляд, его характеристика типов ладовой организации в опере Глинки «Руслан и Людмила» (монография о Глинке 40-х годов) и суждения об исторической обусловленности ладовых закономерностей и о ладе как «системе соподчинения тонов» в статье «Лад» во второй редакции его словаря терминов. Трактовка лада как «отбора музыкальных звуков, в которых врашаются интонации, определяющие эмоционально-образное содержание и выразительность музыки на данной стадии ее развития» (A78, с. 73—74), по сути, связывает ладовую концепцию Асафьева с его теорией «интоационных постоянств» (см. выше, с. 244). Примечательно и утверждение, что ладовые системы, которые не выросли «из потребностей живой интонации», не вызрели в самой практике творчества, «обычно терпят поражение, не охватывая массового восприятия» (A78, с. 75).

Все еще ждет своего дальнейшего развития и асафьевская постановка проблемы музыкального стиля — как стиля эпохи, так и индивидуального (см. выше, гл. VI). Как уже отмечалось, разработка теории интонирования в различных ее ракурсах всегда сопровождалась у Асафьева созданием трудов, посвященных конкретному анализу тех или иных музыкальных сочинений различ-

ных национальных стилей, различных композиторских школ.

Сложившаяся на этом пути интереснейшая методика интонационного анализа может и должна найти в нашем музыказнании дальнейшее творческое применение. Не претендую, естественно, на полноту обобщения всех ее ракурсов, назову хотя бы несколько из них:

1. Анализ музыки под углом зрения ее *интонационного генезиса*, то есть изучение «интонационного состава» музыкального сочинения и определение в ней «ведущего звена», ведущего типа интонирования (например, «мелосное», музыкально-речевое, роль в последнем разговорных или декламационных типов произнесения как истока мелодики, соотношение вокального и инструментального начала в характере выразительности и т. п.).

2. Анализ самого метода *музыкально-тематического становления и развития музыкальной мысли* — от ее зарождения в качестве тематического «зерна», претерпевающего затем различные метаморфозы на протяжении произведения. Здесь неизбежно встает и вопрос о сопряжении различных участков музыкальной формы как в ее «малых конструкциях», так и в художественном целом (с учетом разной степени значимости кульминаций).

3. Анализ музыкального произведения под углом зрения его *связей с различными бытовыми, фольклорными, профессиональными жанрами* и раскрытие характера переосмыслиния первичной функции жанра.

4. Анализ в плане выяснения *ассоциативных отношений* анализируемого произведения как с предшествовавшими ему явлениями, так и с современными, в том числе со смежными искусствами и «внемузыкальными» феноменами (звукания в природе, отдельные «шумовые» элементы, включенные в контекст произведения).

При анализе музыки в асафьевских традициях всегда приходится учитывать и такое явление, как «встречные движения» (термин Е. А. Ручьевской) в интонационном формировании смысла музыки, а именно «интонационные встречи» бытового и профессионального строя мышления в их взаимовлиянии, «встречи» крестьянского и городского типа интонирования, национальных и интернациональных завоеваний общественного музыкального сознания. Таким образом, при всей сфокусированности внимания исследователя на анализируемом сочинении

последнее рассматривается не как некая изолированная данность, а как явление, «многоканально» вписанное в достаточно широкий контекст (как в историческом, диахроническом аспекте, так и в синхронном плане).

В нашем музыказнании почти нет попыток обобщающего интонационного анализа «движения» стилей как отражения исторических смен систем мышления, рассматриваемых в масштабе развития мировой культуры (известное исключение — Скребков, 1973). Но, несомненно, настало время для всестороннего решения такой задачи с опорой на ценнейшие пути, проложенные в этом направлении Асафьевым. Подобный анализ можно было бы построить примерно по таким вехам:

1. Эмоциональные (еще внеладовые) ощущения выразительности музыкальных звучаний только как тембровых «раздражителей» (на самых ранних стадиях развития музыкальной культуры; см.: Грубер, 1941, с. XIII).

2. Возрастание в семантике музыкальной речи ладовой определенности и четкости ритмоформул (в древних музыкальных культурах).

3. Выдвижение на первый план мелодической выразительности в полифонических стилях (средневековые и — в еще большей мере — эпоха Ренессанса).

4. Утверждение мелодики как главнейшего носителя смысла в музыке (развитие гомофонно-гармонического стиля в европейской музыке; становление оперного искусства XVII—XVIII столетий; начало XIX века).

5. Синтез полифонической и гармонической направленности мышления в музыкальном искусстве XIX столетия и рубежа XIX—XX веков (с постепенным возрождением к началу XX века — на новом уровне — ведущей роли мелодико-полифонической системы стилевой выразительности; одновременно — возросшая роль тембра и инструментального интонирования; новые формы многообразного взаимодействия «мелодных» и речевых интонационных истоков).

6. Многообразные в стилистическом отношении новаторские пути интонирования в XX столетии, вытекающие из «переинтонирования» жанровых и стилевых традиций (особенно — ритм и тембр как важные факторы интонационного обновления).

7. Современное состояние музыкального мышления как процесс многопланового взаимодействия национальных и интернациональных признаков интонационных си-

стем; значение расширявшихся связей с восточными музыкальными культурами; новые формы взаимоотношения профессионального и народного творчества; отражение в этих процессах идеально-эстетической направленности музыкального искусства капиталистических и социалистических музыкальных культур.

Конечно, все предложенное выше — лишь примерная схема подхода (с использованием асафьевских традиций) к осознанию интонационных процессов как форм музыкального мышления. Кроме того, есть и ряд конкретных, более частных задач, уже чисто теоретического порядка. Одна из важнейших — продолжение начатого Асафьевым изучения стилевой семантики отдельных интервалов. Сделанное им в области наблюдений над интервалом сексты уже получило свое продолжение в трудах наших теоретиков (Л. А. Мазель). Но, конечно, необходимы аналогичные анализы и в отношении исторической эволюции семантики других интервалов, равно как и тех или иных семантически устойчивых гармонических образований. И на этом пути, видимо, станет возможной реализация идеи Асафьева о создании, по примеру языковедов, «музыкальных словарей», в которых фиксировались бы характерные для той или иной эпохи и для музыкального языка того или иного композитора типы «интонационных формул».

Ввиду многоплановости и глубокой содержательности научного наследия Асафьева всестороннее творческое развитие его традиций требует прежде всего большой работы по сплочению коллектива единомышленников, а также установления действенных контактов с представителями других областей знания. Системность научных исследований, комплексность подхода — насущная задача современной науки.

- М., Э., Соч., т. 1: *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., 2-е изд., т. 1
 М., Э., Соч., т. 3: *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., 2-е изд., т. 3
 М., Э., 1956: *Маркс К., Энгельс Ф.* Из ранних произведений. — М.,
 1956
 Ленин, ПСС, т. 25: *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., 5-е изд., т. 25

РАБОТЫ Б. В. АСАФЬЕВА

- А., вып. 1: *Асафьев Б. В.* Избр. статьи, вып. 1. — М., 1952
 А., т. 1: *Асафьев Б. В.* Избр. труды, т. 1. — М., 1952
 А., т. 2: *Асафьев Б. В.* Избр. труды, т. 2. — М., 1954
 А., т. 3: *Асафьев Б. В.* Избр. труды, т. 3. — М., 1954
 А., т. 4: *Асафьев Б. В.* Избр. труды, т. 4. — М., 1955
 А., т. 5: *Асафьев Б. В.* Избр. труды, т. 5. — М., 1957.
 А15: *Игорь Глебов.* О романтической сущности творчества Мусоргского, попутно о романтизме вообще, всё в пределах полемического ответа эпигону «передвижничества». — Музыка, 1915, № 211
 А15а: *Игорь Глебов.* Три смерти. — Музыка, 1915, № 221
 А16: *Игорь Глебов.* «Добрыня Никитич» Гречанинова в Народном доме. — Хроника «Музыкального современника», 1916, № 2.
 А16а: *Игорь Глебов.* Вечер романсов С. В. Рахманинова в исполнении Н. П. Кошиц. — Хроника «Музыкального современника», 1916, № 9 — 10
 А17: *Игорь Глебов.* Соблазны и преодоления; Впечатления и мысли. — В кн.: Мелос, кн. 1. — Пг., 1917
 А18: *Игорь Глебов.* Пути в будущее; Впечатления и мысли. — В кн.: Мелос, кн. 2. — Пг., 1918
 А18а: *Игорь Глебов.* О песне и песенности. — Жизнь искусства, 1918, 14 дек.
 А19: *Игорь Глебов.* Путеводитель по концертам, вып. 1: Словарь наиболее необходимых музыкально-технических обозначений, [1-е изд.] — Пг., 1919 (2-е изд. — А78)
 А20: *Асафьев Б. В.* Строение вещества и кристаллизация (формообразования) в музыке. — [1920] (автограф: ЦГАЛИ, ф. 2658; предполагается к изданию в 14-томном собрании работ Б. В. Асафьева, подготавливаемом ВНИИИ)
 А21: *Игорь Глебов.* Таинство пленения мечты. — Дом искусств, 1921, № 1.

- A21a: *Игорь Глебов*. Данте и музыка. — В кн.: Данте Алигиеро. — Пг., 1921
- A22: *Игорь Глебов*. Петр Ильич Чайковский: Его жизнь и творчество. — Пг., 1922
- A2a: *Игорь Глебов*. У истоков жизни: Памяти Пушкина. — В кн.: Орфей, кн. 1. — Пг., 1922.
- A22б: *Игорь Глебов*. Письма о русской опере и балете. — Ежемесячник петроградских государственных академических театров, 1922, № 3 — 7, 9, 10, 13
- A22в: *Игорь Глебов*. Инструментальное творчество Чайковского. — Пг., 1922 (переиздание — в кн.: A72)
- A22г: *Игорь Глебов*. Симфонические этюды, [1-е изд.] — Пг., 1922 (2-е изд. — A70)
- A23: *Игорь Глебов*. Процесс оформления звукающего вещества. — В кн.: De Musica: Сб. статей. Под ред. Игоря Глебова. — Пг., 1923
- A23а: *Игорь Глебов*. Ценность музыки. — В кн.: De Musica. — Пг., 1923
- A24: *Игорь Глебов*. Теория музыкально-исторического процесса как основа музыкально-исторического знания. — В кн.: Задачи и методы изучения искусств. — Пг., 1924
- A24а: *Игорь Глебов*. Задачи и методы музыкальной критики. — В кн.: Музыкальная культура: Ежемесячник. — М., 1924
- A25: *Игорь Глебов*. [Предисловие.] — В кн.: Кречмар, 1925
- A25а: *Игорь Глебов*. Современное русское музыкознание и его исторические задачи. — В кн.: De Musica. — Л., 1925
- A26: *Игорь Глебов*. Симфонизм как проблема современного музыкоznания. — В кн.: Беккер, 1926
- A26а: *Игорь Глебов*. [Статьи.] — В кн.: Вопросы музыки в школе. — Л., 1926
- A27: *Igor Glebow*. Probleme der russischen Volksmusik. — Melos (Berlin), 1927 (VI. Jahrg.)
- A27а: *Асафьев Б. В.* Современное состояние науки о музыке в Западной Европе. — В кн.: Материалы конференции курсов преподавателей музыкальных техникумов РСФСР. 5—15 сент. 1920 г.: Тезисы докладов и резолюции. — Л.: Лен. гос. конс., 1927 (с. 47—53)
- A27б: *Игорь Глебов*. О симфонизме. — В кн.: Десять лет советской симфонической музыки: 1917—1927. — Л., 1927
- A27в: *Игорь Глебов*. О ближайших задачах социологии музыки. — В кн.: Мозер, 1927
- A29: *Игорь Глебов*. Книга о Стравинском, [1-е изд.] — Л., 1929 (2-е изд. — A77)
- A29а: *Игорь Глебов*. Из заграничных музыкальных впечатлений. — Красная газета (Ленинград), 1929, 2 окт.
- A30: *Игорь Глебов*. Музыкальная форма как процесс, [кн. 1, 1-е изд.] — М., 1930 (переиздание — вместе с кн. 2 — A71)
- A30а: *Асафьев Б. В.* Важнейшие этапы развития русского романса. — В кн.: Русский романс: Опыт интонационного анализа. Сб. статей / Под ред. и с предисл. Б. В. Асафьева. — М. — Л.; 1930
- A30б: *Асафьев Б. В.* Предисловие. — В кн.: A30а
- A31: *И. Г. Декарт* как музыкальный критик. — БСЭ, [1-е изд.], т. 21. — М., 1931
- A31а: *Асафьев Б. В.* [Вступительная статья.] — В кн.: Курт, 1931

- А34: Асафьев Б. В. Мой путь. — Сов. музыка, 1934, № 8
 А40: Асафьев Б. В. Памяти Петра Ильича Чайковского. 1840—
 7. V — 1940. — Л.—М., 1940 (переиздание — в кн.: А72)
 А40а: Асафьев Б. В. Чайковский. — Сов. музыка, 1940, № 5 — 6 (пе-
 реиздание — в кн.: А72)
 А43: Асафьев Б. В. Из устных преданий и личных моих встреч-бе-
 сед. — Сов. музыка, 1943, № 1
 А43а: Асафьев Б. В. Их было трое. — Сов. музыка, 1943, № 1 (пе-
 реиздание — в кн.: А., с. 3)
 А44: Асафьев Б. В. «Евгений Онегин». Лирические сцены П. И. Чай-
 ковского: Опыт интонационного анализа стиля и музыкальной
 драматургии. — М. — Л., 1944 (переиздание — в кн.: А., т. 2;
 А72)
 А45: Асафьев Б. В. О направленности формы у Чайковского. —
 Сов. музыка, 1945, № 3 (переиздание — в кн.: А., т. 2; А72)
 А47: Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс, кн. 2: Инто-
 нация, [1-е изд.] — М., 1947 (переиздание — вместе с кн. 1 —
 А71)
 А50: Асафьев Б. В. Слух Глинки. — В кн.: М. И. Глинка. — М.—Л.,
 1950 (переиздание — в кн.: А., т. 1)
 А65: Асафьев Б. Речевая интонация. — М.—Л., 1965
 А66: Асафьев Б. В. (*Игорь Глебов*). Русская живопись: Мысли и
 думы. — Л.—М., 1966
 А69: Асафьев Б. В. [Письмо к Н. Г. Райскому от 15 мая 1916 г.] —
 В публикации: Корабельникова, 1969
 А70: Асафьев Б. Симфонические этюды, 2-е изд. — Л., 1970 (1-е
 изд. — А22 г.)
 А71: Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс, кн. 1 и 2. — Л.,
 1971 (1-е изд. — А30 и А47)
 А72: Асафьев Б. О музыке Чайковского. — Л., 1972 (в т. ч.: А22в;
 А40; А40а; А44; А45)
 А72а: Асафьев Б. Видение мира в духе музыки. — В кн.: Блок и
 музыка. — Л.—М., 1972
 А74: Асафьев Б. В. О себе. — В кн.: ВоA, 1974
 А74а: Асафьев Б. В. Письмо к А. П. Ваулину от 21 июня 1931 г. —
 Сов. музыка, 1974, № 10
 А75: Асафьев Б. В. Кризис западноевропейского музыковедения. —
 В кн.: ИПСМК, 1975
 А77: Асафьев Б. Книга о Стравинском, 2-е изд. — Л., 1977
 (1-е изд. — А29)
 А78: Асафьев Б. В. (*Игорь Глебов*). Путеводитель по концертам:
 Словарь наиболее необходимых терминов и понятий, 2-е изд. —
 М., 1978 (1-е изд. — А19)
 А81: Асафьев Б. В. О симфонической и камерной музыке. — Л., 1981
 А82: Асафьев Б. О музыке XX века. Пояснения и приложения к
 программам симфонических и камерных концертов. — Л., 1982
 А., ЦГАЛИ: Асафьев Б. В. [Записи в рабочей тетради 20-х годов,
 в т. ч.:] Методологическая таблица, намечающая основные пути
 и приемы исследования музыкально-исторического процесса как
 эволюции интонирования (автограф: ЦГАЛИ, ф. 2658, оп. 1,
 ед. хр. 243)

* * *

Александров, 1950: Александров А. П. Философское содержание и
 значение теории относительности. — Вопросы философии, 1950,
 № 1

- Александров, 1981: Александров А. П. [Вступительное слово на III Всесоюзном совещании по философским вопросам современного естествознания]. — Вопросы философии, 1981, № 6
- АМБ, 1981: Б. Асафьев: Материалы к биографии. — Л., 1981
- АМЭ, 1960: Античная музыкальная эстетика. — М., 1960
- АМЭ, 1978: Архив Маркса и Энгельса, т. 10. — М., 1978
- Андреев, 1981: Андреев А. Л. Художественный образ и гносеологическая специфика искусства: Методологические аспекты проблемы. — М., 1981
- Аптекарь, 1934: Аптекарь В. К. Н. Я. Марр и новое учение о языке. — М., 1934
- Аристотель, 1911: Аристотель. Политика. — М., 1911
- Аристотель, 1981: Аристотель. Соч. в 4-х т., т. 3. — М., 1981
- Асмус, 1965: Асмус В. Ф. Проблема интуиции в философии и математике. — М., 1965

- Беккер, 1926: Беккер П. Симфония от Бетховена до Малера / Пер. Р. Грубера под ред. и со вступл. статьей Игоря Глебова. — Л., 1926
- Березин, 1979: Березин Ф. М. История русского языкознания. — М., 1979
- Берлиоз, 1956: Берлиоз Г. Избр. статьи. — М., 1956
- Бетховен, 1970: Бетховен Л. ван. Письма: 1787—1811. — М., 1970
- Бушмин, 1980: Бушмин А. Наука о литературе: Проблемы. Суждения. Споры. — М., 1980.
- Вавилов, 1970: Вавилов С. И. Ленин и современная физика. — М., 1970
- Валицкая, 1983: Валицкая А. П. Русская эстетика XVIII века: Историко-проблемный очерк просветительской мысли. — М., 1983
- Васина-Гроссман, 1972: Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово, ч. 1: Риторика. — М., 1972
- Васина-Гроссман, 1978: Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово, ч. 2: Интонация; ч. 3: Композиция. — М., 1978
- Веселовский, 1940: Веселовский А. Н. Историческая поэтика. — Л., 1940
- Виноградов, 1941: Виноградов В. В. Стиль Пушкина. — М., 1941
- Виноградов, 1978: Виноградов В. В. История русских лингвистических учений / Вступл. статья Ю. Рождественского. — М., 1978
- ВМ, 1982: Восприятие музыки: Сб. статей. — М., 1982
- ВоА, 1974: Воспоминания о Б. В. Асафьеве. — Л., 1974
- Выготский, 1968: Выготский Л. С. Психология искусства. — М., 1968

- Ганслик, 1910: Ганслик Э. О музыкально-прекрасном: Опыт поверки музыкальной эстетики, 2-е изд. — М., 1910 (1-е изд. — 1895)
- Гегель, 1958: Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике, кн. 3. — Соч., т. 14. — М., 1958
- Гершензон-Челодаева, 1964: Гершензон-Челодаева Н. М. Теория развития искусства в западноевропейском искусствознании: 1900—1940. — В кн.: Современное искусствознание за рубежом: Очерки. — М., 1964

- Глинка, 1952: *Глинка М. И.* Лит. наследие, т. 1.—Л.—М., 1952.
Глинка, 1953: *Глинка М. И.* Лит. наследие, т. 2.—Л.—М., 1953
Глущенко, 1974: *Глущенко Г. Н. Д.* Кашкин.—М., 1974
Горский, 1975: *Горский Н. К.* Александр Веселовский и современность.—М., 1975
Гретри, 1939: *Гретри А.* Мемуары, или Очерки о музыке, т. 1 / Пер., вступит. статья и comment. П. Грачева.—М.—Л., 1939
Грубер, 1941: *Грубер Р. И.* История музыкальной культуры, т. 1, ч. 1.—М.—Л., 1941
Грубер, 1953: *Грубер Р. И.* История музыкальной культуры, т. 2., ч. 1.—М., 1953
Гюго, 1956: *Гюго В.* Собр. соч. в 15-ти т., т. 14.—М., 1956

- Даргомыжский, 1952: *Даргомыжский А. С.* Избр. письма, вып. 1.—М., 1952
Джами, 1960: *Джами А.* Трактат о музыке / Пер. с перс. А. Н. Болдырева под ред. и с comment. В. М. Беляева.—Ташкент, 1960
Дилецкий, 1979: *Дилецкий Н.* Идея грамматики мусикийской / Публикация, пер., исслед. и comment. Вл. Протопопова.—М., 1979.—(Памятники русского музыкального искусства, вып. 7)
Додонов, 1978: *Додонов Б. И.* Эмоция как ценность.—М., 1978

- Жирмунский, 1924: *Жирмунский В. М.* Задачи поэтики.—В кн.: Задачи и методы изучения искусств.—Пг., 1924
Жирмунский, 1940: *Жирмунский В.* «Историческая поэтика» А. Н. Веселовского.—В кн.: Веселовский, 1940
Житомирский, 1973: *Житомирский Д. В.* Идеальное и реальное в музыкальной эстетике Э. Т. А. Гофмана.—Сов. музыка, 1973, № 8

- ИПСМК, 1975: Из прошлого советской музыкальной культуры, вып. 1.—М., 1975
ИПСМК, 1976: Из прошлого советской музыкальной культуры, вып. 2.—М., 1976
ИПСМК, 1982: Из прошлого советской музыкальной культуры, вып. 3.—М., 1982
Ирина, Новиков, 1978: *Ирина Б. Р., Новиков А. А.* В мире научной интуиции: Интуиция и разум.—М., 1978
ИЭ, 1934: История эстетики.—М., 1934.—(Памятники мировой эстетической мысли, т. 3)

- Каратыгин, 1927: *В. Г. Каратыгин.* Жизнь. Деятельность. Статьи и материалы.—Л., 1927
Каратыгин, 1965: *Каратыгин В. Г.* Избр. статьи.—М., 1965
Кассирер, 1922: *Кассирер Э.* Теория относительности Эйнштейна.—Пг., 1922
Кашкин, 1917: *Кашкин Н. Д.* Музыка и музыкальная наука.—Русская воля, 1917, 11 янв. (№ 10)
Кашкин, ГДМЧ: *Кашкин Н. Д.* [Музыкально-эстетические работы, в т. ч.:] Введение (автографы и машинописные копии: ГДМЧ, Р, р¹, р²)

- Кёлер, 1983: *Кёлер К.-Х.* «...прожить тысячу жизней!»: По страницам разговорных тетрадей Бетховена / Пер. с нем. и comment. А. К. Плахова. — М., 1983
- Келдыш, 1977: *Келдыш Ю. В.* Музыкальная полемика. — В кн.: Русская художественная культура XIX — начала XX века, кн. 3: 1908—1917. — М., 1977
- Конен, 1975: *Конен В. Дж.* Театр и симфония, 2-е изд. — М., 1975 (1-е изд. — М., 1968).
- Конрад, 1972: *Конрад Н. И.* Запад и Восток, 2-е изд. — М., 1972
- Копнин, Спиркин, 1964: *Копнин П., Спиркин А.* Методология. — Философская энциклопедия, т. 10. — М., 1964
- Корабельникова, 1969: *Корабельникова Л.* На заре критической деятельности. — Муз. жизнь, 1969, № 15
- Кремлёв, 1965: *Кремлёв Ю. А.* [Вступит. статья.] — В кн.: Каратыгин, 1965
- Кречмар, 1925: *Кречмар Г.* История оперы / Пер. П. В. Грачева под ред. и с предисл. Игоря Глебова. — Л., 1925
- Куницын, 1980: *Куницын Ф. И.* Общечеловеческое в литературе. — М., 1980
- Курт, 1931: *Курт Э.* Основы линеарного контрапункта: Мелодическая полифония Баха / Пер. с нем. З. В. Эвальд под ред. и со вступит. статьей Б. В. Асафьева. — М., 1931
- Курт, 1975: *Курт Э.* Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера / Пер. с нем. Г. А. Балтер под ред., с предисл. и comment. М. А. Этингера. — М., 1975
- Кюи, 1952: *Кюи Ц.* Избр. статьи. — Л., 1952

- Ларош, 1867: *Ларош Г. А.* Историческое изучение музыки. — Русский вестник, т. 70, 1867, авг., с. 691—706
- Ларош, 1910: *Ларош Г. А.* [Вступит. статья.] — В кн.: Ганслик, 1910
- Ларош, 1913; *Ларош Г. А.* Собр. музыкально-критических статей, т. II. — М., 1913
- Ларош, 1974: *Ларош Г. А.* Избр. статьи, вып. 1. — Л., 1974
- Ларош, 1975: *Ларош Г. А.* Избр. статьи, вып. 2. — Л., 1975
- Ларош, 1978: *Ларош Г. А.* Избр. статьи, вып. 5. — Л., 1978
- Леонтьев, 1977: *Леонтьев А. Н.* Деятельность. Сознание. Личность, 2-е изд. — М., 1977
- Лессинг, 1967: *Лессинг Г. Э.* Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. — М., 1967
- Ливанова, 1952: *Ливанова Т. Н.* Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом, т. 1. — М., 1952
- Лист, 1959: *Лист Ф.* Избр. статьи. — М., 1959
- Лихтенштадт, 1920: *Лихтенштадт В. О.* Гёте: Борьба за реалистическое мировоззрение. Исскания и достижения в области изучения природы и теории познания. — Л., 1920
- Лосев, ИАЭ: *Лосев А. Ф.* История античной эстетики [в 6-ти т.] — М., 1963, 1969, 1974, 1975, 1979, 1980
- Лосев, 1978: *Лосев А. Ф.* Эстетика Возрождения. — М., 1978
- Луначарский, 1971: *Луначарский А. К.* В мире музыки. — М., 1971
- Лурия, 1974: *Лурия А. Р.* Об историческом развитии познавательных процессов: Экспериментально-психологическое исследование. — М., 1974

- Мазель, Рыжкин, 1939: *Мазель Л., Рыжкин И.* Очерки по истории теоретического музыкоznания, вып. 2.—М.—Л., 1939
- Мазель, 1957: *Мазель Л. А.* О музыкально-теоретической концепции Б. Асафьева.—Сов. музыка, 1957, № 3 (расширенный и переработанный вариант — Мазель, 1982)
- Мазель, 1972: *Мазель Л.* Проблемы классической гармонии.—М., 1972
- Мазель, 1982: *Мазель Л.* О некоторых сторонах концепции Б. В. Асафьева.—В кн.: *Мазель Л.* Статьи по теории и анализу музыки.—М., 1982 (1-я ред.—Мазель, 1957)
- Маркус, 1959: *Маркус С.* История музыкальной эстетики.—М., 1959
- Марр, 1930: *Marr H. Я.* Родная речь: Могучий рычаг культурного подъема.—Л., 1930
- МБА, 1981: Материалы к биографии Б. Асафьева.—Л., 1981
- Метнер, 1981: *Метнер Н. К.* Фрагменты из книги «Музыка и люди».—Сов. музыка, 1981, № 8
- Михайлов, 1981: *Михайлов М. К.* Стиль в музыке.—Л., 1981
- Мозер, 1927: *Мозер Г. И. [Х. И.]* Музыка средневекового города / Пер. с нем., ред. и вступит. статья Игоря Глебова.—Л., 1927
- МСО, 1975: Музыка в социалистическом обществе, вып. 2.—Л., 1975
- МЭ, 1976: Музыкальная энциклопедия, т. 3.—М., 1976
- МЭГ, 1981: Музыкальная эстетика Германии XIX века, т. 1.—М., 1981
- МЭГ, 1982: Музыкальная эстетика Германии XIX века, т. 2.—М., 1982
- МЭЗ, 1966: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения.—М., 1966
- МЭЗЕ, 1971: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков.—М., 1971
- МЭСВ, 1967: Музыкальная эстетика стран Востока.—М., 1967
- МЭР, 1973: Музыкальная эстетика России XI—XVIII веков.—М., 1973
- МЭФ, 1974: Музыкальная эстетика Франции XIX века.—М., 1974
- Мусоргский, 1971: *Мусоргский М. П.* Лит. наследие: Письма. Биографические материалы и документы.—М., 1971

- Назайкинский, 1982: *Назайкинский Е. В.* Логика музыкальной композиции.—М., 1982
- Назайкинский, 1983: *Назайкинский Е. В.* Слух Асафьева.—Сов. музыка, 1983, № 7
- Нечкина, 1982: *Нечкина С. В.* Функция художественного образа в историческом процессе.—М., 1982
- Новиков, 1976: *Новиков А. В.* От позитивизма к интуитивизму: Критические очерки буржуазной эстетики.—М., 1976

- Овчинников, 1979: *Овчинников Н. Ф.* К проблеме формирования личности Эйнштейна.—Вопросы философии, 1979, № 9
- Одоевский, 1956: *Одоевский В. Ф.* Муз.-лит. наследие.—М., 1956
- Орлова, 1964: *Орлова Е. Б. Асафьев: Путь исследователя и публициста.*—Л., 1964

- Орлова, 1970: *Орлова Е. М.* [Вступит, статья]. — В кн.: А70
Орлова, 1974: *Орлова Е.* К истории становления теории музыкальной формы. — Сов. музыка, 1974, № 8
Орлова, 1980: *Орлова Е.* Петр Ильич Чайковский. — М., 1980
Орлова, 1981: *Орлова Е.* Музыкальная жизнь и процесс интонирования. — Сов. музыка, 1981, № 6
Оссовский, 1968: *Оссовский А.* Воспоминания. Исследования. — Л., 1968

ПД, 1935: «Пиковая дама»: Сборник статей и материалов [к постановке оперы П. И. Чайковского В. Э. Мейерхольдом в МАЛЕГОТе]. — Л., 1935

- ПММ, 1974: Проблемы музыкального мышления. — М., 1974
Протопопов Вл., 1979: *Протопопов Вл.* Николай Дилецкий и его «Мусицкая грамматика». — В кн.: Дилецкий, 1979
Протопопов С., 1930: *Протопопов С.* Элементы строения музыкальной речи, ч. 1. — М., 1930

Римский-Корсаков, 1954: *Римский-Корсаков Н. А.* «Снегурочка» — весенняя сказка: Тематический разбор. — М., 1954

Римский-Корсаков, 1963: *Римский-Корсаков Н.* Полн. собр. соч.: Лит. произведения и переписка, т. 2. — М., 1963

РКМО, 1959: Н. А. Римский-Корсаков и музыкальное образование: Статьи и материалы. — Л., 1959

РП, 1919: Русские Пропилеи, т. 6. — М., 1919

Рубинштейн, 1973: *Рубинштейн С. Л.* Проблемы общей психологии. — М., 1973

Ручьевская, 1966: *Ручьевская Е. А.* О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века. — В кн.: Русская музыка на рубеже XX века. — М. — Л., 1966

Ручьевская, 1975: *Ручьевская Е. А.* Интонационный кризис и проблемы переинтонирования. — Сов. музыка, 1975, № 5

Ручьевская, 1976: *Ручьевская Е. А.* Тематизм и форма в методологии анализа музыки XX века. — В кн.: Современные вопросы музыказнания. — М., 1976

Ручьевская, 1977: *Ручьевская Е. А.* Функции музыкальной темы. — Л., 1977

Ручьевская, 1978: *Ручьевская Е. А.* О методах претворения и выразительном значении речевой интонации. — В кн.: Поэзия и музыка. — М., 1978

Рыжкин, 1967: *Рыжкин И. Я.* Становление советской музыкальной эстетики (Луначарский и Асафьев). — В кн.: Из истории советской эстетической мысли. — М., 1967

РЭТ, 1974: Русские эстетические трактаты первой трети XIX века, т. 1. — М., 1974

РЭТ, 1974а: Русские эстетические трактаты первой трети XIX века, т. 2. — М., 1974

Серов, 1892: *Серов А. Н.* Критические статьи, т. 1. — М., 1892

Серов, 1895: *Серов А. Н.* Критические статьи, т. 4. — М., 1895

Серов, 1950: *Серов А. Н.* Избр. статьи, т. 1. — М.—Л., 1950

Серов, 1957: *Серов А. Н.* Избр. статьи, т. 2. — М., 1957

Скребков, 1973: *Скребков С. С.* Художественные принципы музыкальных стилей. — М., 1973

- СМК, 1980: Советская музыкальная культура: История, традиции, современность.—М., 1980
Сохор, 1975: Сохор А. Социология и музыкальная культура.—М., 1975
Станиславский, 1954: Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве.—Собр. соч. в 8-ми т., т. 1.—М., 1954; т. 2.—М., 1954
Стасов, 1952: Стасов В. В. Избр. соч., т. 2.—М., 1952
Стасов, 1952а: Стасов В. В. Избр. соч., т. 3.—М., 1952

- Тагмизян, 1977: Тагмизян Н. К. Теория музыки в Древней Армении.—Ереван, 1977
ТПСЯ, 1964: Теоретические проблемы советского языкоznания.—М., 1964 (издание Отделения литературы и языка Академии наук СССР)
Тредиаковский, 1935: Тредиаковский В. К. Стихотворения.—Л., 1935
Тюлин, 1968: Тюлин Ю. Н. О программности произведений Шопена, 2-е изд.—М., 1968 (1-е изд.—М., 1963)

- Фарбштейн, 1978: Фарбштейн А. А.—Музыка и эстетика.—Л., 1978
Фарбштейн, 1975: Фарбштейн А. А. О путях становления советской музыкальной эстетики (20—40-е годы).—В кн.: МСО, 1975
Фейнберг, 1981: Фейнберг Е. Л. Кибернетика, логика, искусство.—М., 1981
Фрейденберг, 1978: Фрейденберг О. М. Мир и литература древности.—М., 1978
Фрид, 1981: Фрид Э. Л. М. П. Мусоргский: Проблемы творчества.—Л., 1981

- Чайковский, 1962: Чайковский П. Полн. собр. соч.: Лит. произведения и переписка, т. VII.—М., 1962
Чудинов, 1974: Чудинов Э. М. Теория относительности и философия.—М., 1974

- Шахматов, 1941: Шахматов А. А. Синтаксис русского языка.—Л., 1941
Шахназарова, 1981: Шахназарова Н. Г. Б. Асафьев: Теория-интонации и проблемы реализма.—В кн.: Художники социалистической культуры: Эстетические концепции.—М., 1981
Шеллинг, 1966: Шеллинг Ф. В. Философия искусства.—М., 1966
Шестаков, 1975: Шестаков В. П. От эпоса к аффекту: История музыкальной эстетики от античности до XVIII века.—М., 1975
Шуман, 1975: Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собр. статей, т. 1.—М., 1975

- Эйхенбаум, 1919: Эйхенбаум Б. О чтении стихов.—Жизнь искусства, 1919, 12 ноября
Эйхенбаум, 1920: Эйхенбаум Б. О звуках в стихе.—Жизнь искусства, 1920, 21—23 ноября
Эйхенбаум, 1969: Эйхенбаум Б. О поэзии.—Л., 1969

- Эккерман, 1934: Эккерман И. П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. — М.—Л., 1934
- Яворский, 1908: Яворский Б. Л. Строение музыкальной речи, ч. 1—3. — М., 1908
- Яворский, 1913: Яворский Б. Л. Упражнения в голосоведении. — М., 1913
- Яворский, 1914: Яворский Б. Л. Текст и музыка. — Музыка, 1914, № 163, 166, 169
- Яворский, Беляева, 1926: Яворский Б. Л., Беляева-Экземплярская С. Н. Восприятие ладовых мелодических построений. — В кн.: Сборники экспериментально-психологических исследований, вып. 1. — Л., 1926
- Яворский, Беляева, 1929: Яворский Б. Л., Беляева-Экземплярская С. Н. Структура мелодии, вып. 3. — М., 1929
- Яворский, 1972: Яворский Б. Статьи, воспоминания, переписка, т. 1. — М., 1972
- Якоб, 1913: Якоб Л. К. Курс философии для гимназий Российской империи. — Спб., 1913
- Ярошевский, 1976: Ярошевский М. Я. История психологии. — М., 1976

- Bimberg, 1981: Bimberg S. Kontrast als musikästhetische Kategorie. — Berlin, 1981
- Jiránek, 1967: Jiránek J. Asafjevova teorie intonace, její geneze a význam. — Praha, 1967

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН *

- Аберт, Герман 111
Адлер, Гвидо 110, 117, 236
Александров, Анатолий Петрович 271
Амброс, Август Вильгельм 109
Антарова, Конкордия Евгеньевна 151
Аптекарь, Виктор Борисович 143—144
Аристоксен 12, 19, 163
Аристотель 11—13, 124, 132, 159
Асафьева, Ирина Степановна 8
Афанасьев, Александр Николаевич 136
- Бальзак, Оноре де 51, 52
Батюшков, Константин Николаевич 176
Бах, Иоганн Себастьян 83, 88, 111, 117, 118, 119, 121, 154, 191
Беккер, Пауль 110, 111, 114, 121, 166, 204
Беллини, Винченцо 49
Белый, Андрей 137, 191
Беляева-Экземплярская, Софья Николаевна — 105
Бергсон, Анри 125—126, 258, 262
Березин, Федор Михайлович 137
Берлиоз, Гектор 38, 50, 51, 52, 68, 188, 266
Бёрни, Чарлз 109
Бетховен, Людвиг ван 41—43, 45, 46, 51, 59, 61, 63, 65, 67, 68, 93,
 129, 154, 185, 186, 209, 213, 240
Блессингер, Карл 112, 116
Блок, Александр Александрович 175
Бобровский, Виктор Петрович 193
Богданович, П. 25
Бодлер, Шарль 53
Бородин, Александр Порфириевич 248, 254
Бронфин, Елена Филипповна 50
Брюллов, Карл Павлович 255
Бурьянек, Ииржи 6
Буцкой, Анатолий Константинович 152, 156
Бюккен, Эрнст 121
- Вагнер, Рихард 38, 49, 62, 162, 172, 175
Ваккенродер, Вильгельм Генрих 48, 56

* Составил Л. И. Левин.

- Варламов, Константин Александрович 179
Ваулин, Александр Петрович 198, 208
Вебер, Карл Мария фон 44
Вебер, Макс 110, 117, 156
Вейгель, Вильгельм 111
Веневитинов, Дмитрий Владимирович 56
Верди, Джузеппе 175
Верещагин, Василий Васильевич 255
Верстовский, Алексей Николаевич 227—228, 248
Веселовский, Александр Николаевич 141, 142
Виноградов, Виктор Владимирович 145
Вокке 42
Вольф, Иоганн 110
Воррингер, Вильгельм 147—148, 236, 262
Выготский, Лев Семенович 134
Вяземский, Петр Андреевич 56
- Гагарин, Григорий Григорьевич 255
Гайдн, Франц Йозеф 30, 37, 83, 257
Галилей, Винченцо 17
Гандшин, Жак (Яков Яковлевич) 190
Ганслик, Эдуард 72, 76, 80—83, 89—92
Гаррис, Джордж 35
Гаузер, Миска (Михаил) 62
Гауптман, Мориц 78
Гегель, Георг Фридрих Вильгельм 78, 119, 121, 125, 127—128
Гейне, Генрих 48, 51, 230, 252
Гельмгольц, Герман фон 78—80, 124
Гендель, Георг Фридрих 191
Гердер, Иоганн Готфрид 43—44, 195
Гёте, Иоганн Вольфганг 41, 42—43, 125, 195, 199, 230, 263
Гильдебрандт, Александр 148, 236
Гинзбург, Семен Львович 131
Гиппиус, Владимир Васильевич 140
Глареан (Лорит(т)и, Генрих) 15, 16
Глазунов, Александр Константинович 260
Глинка, Михаил Иванович 61, 63, 69, 84, 107, 129, 134, 151, 189, 212, 227, 228, 252, 265, 273, 282
Глюк, Кристофф Виллибальд 37
Гнесин, Михаил Фабианович 140
Гоголь, Николай Васильевич 40
Головин, Александр Яковлевич 146
Горский, Игорь Константинович 141
Горький, Максим 132, 252
Горюхина, Надежда Александровна 194, 250
Госсек, Франсуа-Жозеф 192
Гретри, Андре-Эрнест-Модест 29—31, 172
Гречанинов, Александр Тихонович 194
Григ, Эдвард 130, 247
Гров, Джордж 110
Грубер, Роман Ильич 157
Груцкий, Карл 111, 125
Гюго, Виктор 51
- Давид Анахт, (Непобедимый) 13
Даль, Владимир Иванович 252

Данте, Алигьери 140, 175
Даргомыжский, Александр Сергеевич 70, 73, 177, 179, 180, 181
Декарт, Рене 20—21, 125
Делакруа, Эжен 40, 51, 53
Демокрит 124
Ден, Зигфрид Вильгельм 78
Державин, Гаврила Романович 36
Держановский, Владимир Владимирович 102, 118, 119
Джами, Абдурахман Нуреддин ибн Ахмад 14—15
Ддержинский, Иван Иванович 248
Дидро, Дени 29, 31, 35
Дильтцкий, Николай Павлович 24
Добиаш, Анатолий Владимирович 137
Доммер, Аррей фон 110
Достоевский, Федор Михайлович 86
Дюбо, Жан-Батист 35

Ерзынкаци, Ованес 14

Жирмунский, Виктор Максимович 137, 138—140, 141

Закс, Курт 110
Заремба, Николай Иванович 80
Зенон Стоик 13
Зиммель, Георг 148
Зольгер, Карл Вильгельм Фердинанд 47

Иbn Сина (Авиценна) 11
Иванов, Вячеслав Иванович 137

Йиранек, Ярослав 121, 122
Йоде, Фриц 111

Кабалевский, Дмитрий Борисович 186
Казелла, Альфредо 111
Канкарович, Анатолий Исаевич 140
Кант, Иммануил 44
Каратыгин, Вячеслав Гаврилович 61, 92—100
Кассирер, Эрнест 123, 125, 126, 262
Кастальский, Александр Дмитриевич 170
Кашкин, Николай Дмитриевич 38, 76, 81, 85—92, 162
Кашперов, Владимир Никитич 69
Келдыш, Юрий (Георгий) Всеволодович 98
Ключевский, Василий Осипович 86
Комбарье, Жюль 95, 96, 110
Конен, Валентина Джозефовна 82, 281
Коренев, Иоанникий Трофимович 23—24
Кошиц, Нина Павловна 194
Кречмар, Герман 112—114, 116, 117, 218

- Круг, Вильгельм Трауготт 44
Курт, Эрнст 8, 110, 111, 112, 117—122, 206
Кусевицкий, Сергей Александрович 95
Кюи, Цезарь Антонович 38, 71, 72
Кюхельбекер, Вильгельм Карлович 59
- Лаборд, Жан-Бенжамен де 109
Лавиньян, Альбер 110
Ларош, Герман Августович 38, 75—85, 91, 93
Лах, Роберт 200
Лейбниц, Готфрид Вильгельм 25, 125
Ленин, Владимир Ильич 5, 123, 130, 131, 144, 252, 253, 271
Ленорман, Рене 111
Лессинг, Готхольд Эфраим 25, 34—35, 159
Лесюэр, Жан-Франсуа 51
Липпс, Теодор 133, 197
Лист, Ференц 38, 46, 51, 266
Ломоносов, Михаил Васильевич 36
Лосский, Николай Онуфриевич 125
Луначарский, Анатолий Васильевич 148, 151—157
Лядов, Анатолий Константинович 228
- Мазель, Лео Абрамович 158, 193, 285
Макко, Александр 42
Мара, Гертруда Элизабет 37
Маркези, Луиджи Лодовико 37
Маркс Адольф Бернхард 77, 78, 80
Маркс, Карл 5, 125, 130, 134, 144, 253, 270
Марр, Николай Яковлевич 130, 142—145
Мартини, Джованни Баттиста 109
Массне, Жюль (Эмиль-Фредерик) 100, 230
Маттеzon, Иоганн 32—33
Мах, Эрнст 125, 262
Мацке, Герман 117
Медушевский, Вячеслав Вячеславович 82, 158, 281
Мейе, Антуан 135—136
Мейер, Леопольд 62
Менделеев, Дмитрий Иванович 124, 271
Мерзляков, Алексей Федорович 53—54
Мерсенн, Марен 21—22
Метнер, Николай Карлович 275, 276
Микеланджело Буонаротти 148
Молас, Александра Николаевна 75
Морелле, Андре 31
Моцарт, Вольфганг Амадей 37, 64, 65, 68, 212, 257
Мундт, Теодор 48, 49, 50
Мусоргский, Модест Петрович 70, 72—75, 129—130, 134, 145, 155, 174—175, 177, 179, 180, 224, 227, 245, 246, 248, 254, 259, 266
Мюллер-Блаттау, Йозеф Мария 117
Мясковский, Николай Яковлевич 133, 207, 264
- Назайкинский, Евгений Владимирович 278—279
Нарышкин, Семен Кириллович 38

Неф, Карл 257
Николаи, Фридрих 35
Никольский, Владимир Васильевич 70
Новалис (наст. имя и фамилия — Фридрих фон Харденберг) 46, 56

Одоевский, Владимир Федорович 38, 56, 58—62, 64, 67, 86, 166, 212
Островский, Александр Николаевич 179

Паизиелло, Джованни 37
Палестрина, Джованни Пьерлуиджи 241
Пери, Якопо 19
Пифагор Самосский 11, 25
Планк, Макс 262
Платон 13, 124
Полевой, Николай Алексеевич 56, 57
Потебня, Александр Афанасьевич 136
Прокофьев, Сергей Сергеевич 211
Протопопов, Владимир Васильевич 193
Протопопов, Сергей Владимирович 105, 106, 107
Пуанкаре, Андре 262
Пушкин, Александр Сергеевич 40, 145, 175

Радищев, Александр Николаевич 37—38
Рембрандт ван Рейн 148
Рейха, Антонин 51
Ригль, Алоиз 148, 236
Риман, Хуго 110, 111, 122, 279
Римский-Корсаков, Николай Андреевич 38, 70—72, 136, 145, 162, 189, 213, 240, 248, 259
Ринуччини, Оттавио 19
Роллан, Ромен 114
Рохлиц, Иоганн Фридрих 42
Рубинштейн, Антон Григорьевич 178, 179, 230
Руссо, Жан-Жак 20, 25, 26—29, 31, 158
Ручьевская, Екатерина Александровна 8, 82, 158, 194, 219, 242, 283
Рыжкин, Иосиф Яковлевич 105, 151—152
Рязузов, Сергей Николаевич 106, 107

Салинас, Франиско 15, 16
Серов, Александр Николаевич 38, 62—69, 72, 73, 76, 87, 93, 95, 165, 252
Скребков, Сергей Сергеевич 193
Скрябин, Александр Николаевич 94, 103, 106, 108, 125
Сохор, Арнольд Наумович 279
Спонтини, Гаспаре 66
Станиславский, Константин Сергеевич 148—151
Стасов, Владимир Васильевич 38, 73—75, 146, 252
Стендаль (наст. имя и фамилия — Анри Бейль) 40, 252
Стравинский, Игорь Федорович 188, 199, 200, 241, 279

Сувчинский, Петр Петрович 140, 162
Сумароков, Александр Петрович 36
Сюнь-Цзы 9—10
Танеев, Сергей Иванович 75, 128, 212
Татеваци, Григор 14
Тейер, Александр Уилок 110
Тик, Людвиг 56
Толстой, Алексей Константинович 80
Толстой, Лев Николаевич 89, 141
Тредиаковский, Василий Кириллович 35
Тюлин, Юрий Николаевич 280, 281

Фейнберг, Евгений Львович 277
Фетис, Франсуа-Жозеф 51, 109
Финагин, Алексей Васильевич 157
Флейшер, Оскар 110
Флобер, Гюстав 175
Форкель, Иоганн Николаус 109

Харбургер, Вальтер 11
Хокинс, Джон 109
Хренников, Тихон Николаевич 248

Царлино, Джозеффио 16, 17, 18, 21
Цуккерман, Виктор Абрамович 194

Чайковский, Петр Ильич 29, 38, 71, 75, 80, 85, 86, 95, 108, 129, 134, 150, 151, 155, 165, 166, 178, 179, 189, 202, 204, 209, 210, 213, 223, 225, 227, 228, 240, 245, 246, 248, 259, 260, 264
Чехов, Антон Павлович 149, 151, 246

Шабанон, Мишель 31
Шаляпин, Федор Иванович 164, 177, 230
Шахматов, Алексей Александрович 136—137
Шекспир, Уильям 57
Шеллинг, Фридрих Вильгельм Иозеф 46, 47, 56, 91
Шёнберг, Арнольд 111
Шеринг, Арнольд 110
Шестакова, Людмила Ивановна 70
Шиллер, Иоганн Кристофф Фридрих 42, 59
Шлегель, Август Вильгельм 47, 48, 56
Шлегель, Фридрих 46, 56
Шопен, Фридерик 51, 188
Штумпф, Карл 117
Шорон, Александр-Этьен 51
Шуман, Роберт 38, 44, 46, 48, 74, 230

Шерба, Лев Владимирович 137

Эйлер, Леонард 25
Эйнштейн, Альберт 123, 198, 271
Эйхенбаум, Борис Михайлович 137, 138, 139—140
Эммануэль, Морис 236
Энгельс, Фридрих 5, 41, 47, 125, 130, 144, 253

Юргенсон, Борис Петрович 102

Яворский, Болеслав Леопольдович 6, 8, 87, 100—108, 122, 156, 218
Якоб, Людвиг Кондратьевич 54—55
Янко, Петер 121

Орлова Е.

О-66 Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления: История. Становление. Сущность. — М.: Музыка, 1984. — 302 с.

В книге рассматривается вопрос об исторической обусловленности возникновения интонационной теории Б. В. Асафьева и характеризуются ее основные положения (как методологический инструментарий исследования закономерностей музыкального мышления). Издание рассчитано на музыковедов, преподавателей и студентов музыкальных вузов.

О 490500000—284
026(01)—84 17—84

ББК 49.5
78С2

ЕЛЕНА МИХАЙЛОВНА ОРЛОВА
ИНТОНАЦИОННАЯ ТЕОРИЯ АСАФЬЕВА
КАК УЧЕНИЕ О СПЕЦИФИКЕ
МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ

История. Становление. Сущность

Редактор *В. Ерохин*
Художник *Г. Жегин*
Худож. редактор *Ю. Зеленков*
Техн. редактор *Г. Сергеева*
Корректор *Г. Федяева*

ИБ № 3295

Подписано в набор 01.08.83. Подписано в печать
18.04.84. Формат бумаги 84×108^{1/2}. Бумага типографская
№ 1. Гарнитура литературная. Печать высокая.
Объем печ. л. 9,5. Усл. п. л. 15,96. Усл. кр.-отт. 79,8.
Уч.-изд. л. 16,93. Тираж 5000. Изд. № 12524. Зак. № 628.
Цена 1 р. 50 к.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14.

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете СССР по делам
издательств, полиграфии и книжной торговли.
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.