

Б.В. Асафьев

Музыкальная форма как процесс

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 78
ББК 85.31
Б11

Б11 **Б.В. Асафьев**
Музыкальная форма как процесс / Б.В. Асафьев – М.: Книга по Требованию, 2023. – 376 с.

ISBN 978-5-458-25062-7

Появление в 1930 году книги Асафьева «Музыкальная форма как процесс» явилось событием огромного значения в развитии как советского музыкознания, так и советской музыкальной педагогики. Оно положило начало последовательной борьбе с догматизмом и схоластикой в области анализа музыки, с господствовавшим метафизически-описательным методом, с канонизацией тех норм формообразования, которые утвердились прежде всего в творчестве венских классиков. Основная цель исследования о форме сжато сформулирована автором в заключительном абзаце основного текста книги: «Повторяю, главным стремлением моим было сформулировать в самых общих чертах предпосылки диалектики музыкального становления, как они вытекают из динамического учения о музыкальной форме, учения, отрицающего самодовлеющую эволюцию «немых» форм-схем и рассматривающего форму как интонационный процесс оформления, а значит как средство и вид социального обнаружения музыки». Важно для понимания книги и следующее замечание автора: «В этой работе своей я хочу все же прежде всего выяснить самый процесс музыкального становления, изложить не результаты в завершенном виде, а ход наблюдений над ним».

ISBN 978-5-458-25062-7

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2023
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2023

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первоизданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.

года Асафьев, уже интенсивно работавший в то время над своей теорией музыкальной формы, познакомился с этими трудами.

Работы Курта вызвали огромный интерес Асафьева, и первая из них была издана на русском языке под его редакцией и с его вступительной статьей.* Оценив многое в этой работе Курта очень положительно, а порой и восторженно, Асафьев в то же время высказывает и ряд критических замечаний, основная суть которых сводится к положению, что Курт не понимает «интонации как качества музыки». Его «единства»,— пишет Асафьев,— вне интонации становятся действительно точками тонов, и он договаривается до каких-то недоступных слуху «видов энергий».** Уже в это время Асафьев, по-видимому, понял и присущий взглядам Курта отрыв музыкального искусства от явлений общественной жизни, и именно из-за его непонимания интонационной сущности музыки. Сам же Асафьев в предисловии замечает: «Интонационная система становится одной из функций общественного сознания»***

С более развернутой критикой Курта Асафьев выступил в конце 20-х годов в изданной на украинском языке статье «Кризис буржуазного музыкознания», в которой Курту посвящен целый ряд страниц, суммируемых следующим выводом:

«Мысль его (Курта.—Ред.), возникшая в процессе исследования динамики баховской музыки и вскрытия глубокого разлада между ценными приобретениями романтической гармонии и кризисом, родившимся в ней же самой, мысль, которая, в сущности, дошла до первоосновы диалектики в истории развития музыки,— в конце концов выявила невозможность обосновать свои доводы и путается—либо в абстрактном формализме, либо в темном лесу идеалистической, образно красивой, а иногда даже убедительной риторики»****

В нашем теоретическом музыкознании интонационная теория Асафьева и, в частности, вопрос о соотношении теорий Курта и Асафьева в понимании процессов формообразования освещены еще мало. Ценным началом явилась статья Л. А. Мазеля «О музыкально-теоретической концепции Асафьева», опубликованная в журнале «Советская музыка» (1957, № 3). В последние годы специальное внимание этой проблеме уделил чешский музыковед Я. Йиранек, в частности, в фундаментальном труде «Теория интонации Асафьева. Ее генезис и значение» (Прага, 1967). Интонационной теории Асафьева посвящен и ряд страниц в сборнике «Интонация и музыкальный образ» (статьи и исследования музыковедов Советского Союза и других социалистических стран под ред. Б. М. Ярустовского. «Музыка», М., 1965). Некоторые аспекты учения Асафьева о музы-

* Э. Курт. Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха. Пер. с нем. Э. Эвальд под ред. Б. В. Асафьева. Госиздат, М., 1931.

** Там же, стр. 27.

*** Там же, стр. 28.

**** «Музично-наукові записки», кн. I. Всеукраїнське товариство революційних музик (ВУТОРМ), Харків. Дослідча секція «Рух», 1931, стр. 95 (пер. с укр. С. М. Вильскер).

кальной форме развиваются в трудах В. Бобровского («О переменности функций музыкальной формы». «Музыка», М., 1970) и Вл. Протопопова («Принципы музыкальной формы Бетховена». «Музыка», М., 1970).

В упомянутой статье Л. А. Мазеля убедительно противопоставляются материалистические тенденции Асафьева в решении этой проблемы и глубоко идеалистическая в своей основе концепция Курта, порожденная во многом теми течениями в философии, которые нашли свою исчерпывающую критику в работе Ленина «Материализм и эмпириокритицизм». И глубоко прав автор статьи, отмечая, что в утверждении Асафьева интонационной природы музыки содержится «и одна из историко-материалистических предпосылок учения о музыкальной выразительности».*

Несомненно, идеалистическая философия в течение многих лет оказывала известное воздействие и на учение Асафьева о форме. Однако это воздействие сказалось в основном не на существе центральных устремлений Асафьева, а на «внешней и даже чисто фразеологической стороне ее воплощения. Так, ряд определений в работах Асафьева 20-х годов навеян и некоторыми положениями учения кантианца Кассирера, и реакционной теорией энергетизма Оствальда с ее абстрактным понятием «энергия». Более глубоким было воздействие Гегеля и, в частности, его «Лекций по эстетике», в которых, как известно, специально рассматривается и музыкальное искусство. В то же время мысль об интонационной природе музыки постоянно содействовала развитию именно материалистических основ теоретической концепции Асафьева, что нашло отражение в значительной эволюции самих определений Асафьевым термина «интонация», многовариантно и в различных ракурсах освещаемого в его работах.

В качестве примера можно привести хотя бы два определения интонации, отражающих эволюцию мысли Асафьева всего лишь в пределах 20-х годов. В работе «Обоснование русской музыкальной интонации» читаем: «Итак, интонация — *проявление звучания*. Без интонирования и вне интонирования — музыки нет». В созданном через четыре года новом варианте работы — «Основы музыкальной интонации» Асафьев тот же абзац дает в следующей редакции: «Итак, интонация — *первостепенной важности фактор: осмысление звучания*, а не простое констатирование отклонения от нормы (чистая или нечистая подача звука). Без интонирования и вне интонирования — музыки нет».**

В дальнейшем мысль об интонации и интонировании как проявлении мысли, чувств человека, как отражении человеческого сознания все время развивается, найдя в 40-е годы свое воплощение в следующем тезисе: «...мысль, чтобы стать звуково выраженной, становится интонацией» (211); или же: «...интонация прежде всего — качество осмысленного произношения» (259).

* «Советская музыка», 1957, № 3, стр. 76.

** Подробнее об асафьевских определениях понятия интонация см. в книге: Е. М. Орлова. Б. В. Асафьев. Путь исследователя и публициста. «Музыка», Л., 1964, стр. 444—451 (таблица «Становление и развитие интонационной теории Асафьева в сопоставлении его высказываний различных лет»).

Следует заметить при этом, что корни такого определения восходят еще к первой книге о форме, где мы уже встречаемся с утверждением, что «не организованная человеческим сознанием акустическая среда еще не составляет музыки» (23).

Вспоминая в 1941—1942 годах свои первые попытки понять специфику музыкальной формы, Асафьев пишет: «Мне хотелось слышать формы, наблюдать, как они образуются в сознании композиторов и как воссоздаются в восприятии чутких слушателей. Я чувствовал, что музыкальное содержание есть то, что слышится и что слушается, — у одних с преобладанием чувственного тонуса, у других — интеллекта... 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...»

Далее Асафьев рассказывает о своих поисках такого метода анализа музыки, который явился бы отражением творческого процесса композитора, подобно тому, как сознание последнего было отражением действительности. «Но, увы, — добавляет он, — я не владел тогда методом: я не осознавал, что такое интонация».*

Все большее и большее овладение таким методом и раскрывается при чтении двух публикуемых книг о форме как процессе, равно как и ряда других, окружающих эти исследования работ, особенно 40-х годов.

Приходится глубоко сожалеть о том, что Асафьев не успел закончить свой труд полностью и создать третью книгу, которая, по-видимому, должна была завершить развитие его теоретической концепции и дать еще более многостороннее обоснование интонационной природы музыкального искусства и его выразительных возможностей.

* * *

Появление в 1930 году книги Асафьева «Музыкальная форма как процесс» явилось событием огромного значения в развитии как советского музыкознания, так и советской музыкальной педагогики. Оно положило начало последовательной борьбе с догматизмом и схоластикой в области анализа музыки, с господствовавшим метафизически-описательным методом, с канонизацией тех норм формообразования, которые утвердились прежде всего в творчестве венских классиков.

Основная цель исследования о форме сжато сформулирована автором в заключительном абзаце основного текста книги:

«Повторяю, главным стремлением моим было сформулировать в самых общих чертах предпосылки диалектики музыкального становления, как они вытекают из динамического учения о музыкальной форме, — учения, отрицающего самодовлеющую эволюцию «немых» форм-схем и рассматри-

* «О себе». Цит. по машинописной копии.

вающего форму как интонационный процесс оформления, а значит — как средство и вид социального обнаружения музыки» (179). Важно для понимания книги и следующее замечание автора: «В этой работе своей я хочу все же прежде всего выяснить самый процесс музыкального становления, изложить не результаты в завершенном виде, а ход наблюдений над ним» (97).

Однако, ставя так вопрос и акцентируя в первую очередь временной характер музыкальной формы — ее процессуальную сторону, Асафьев не снимает и понимания музыкальной формы как итога, как следствия процесса. Так рождается его центральный тезис: «Форма как процесс и форма как окристаллизовавшаяся схема (вернее: конструкция) — две стороны одного и того же явления...» (23) — тезис, лежащий в настоящее время в основе всей советской музыкальной науки и применяемый в практике музыкального анализа.

Основополагающим для теории Асафьева является и положение, что «мерой вещей в музыке» является слух. Вне слухового восприятия не может быть никакого анализа музыкальных явлений. «В музыке ничего не существует вне слухового опыта, — пишет Асафьев. — Поэтому ни одно определение не может возникать из «немых», из абстрактных, вне материала музыки лежащих предпосылок, а только из конкретного восприятия того, что звучит» (198). При этом как ведущее в становлении и восприятии музыки характеризуется начало мелодическое: «В мелодической ткани, — утверждает Асафьев, — исток всех остальных видов формования» (90).

Первая книга о форме, соответственно общим теоретическим посылкам, разделена Асафьевым на три отдела. Они обрамлены «Введением», знакомящим читателя с основной проблематикой книги, и двумя «Добавлениями». Первое из них почти тезисно подводит итоги исследования. Второе является, по сути, «ключом» для прочтения всей книги, так как суммирует в себе главное — понимание Асафьевым в конце 20-х годов самой проблемы музыкальной интонации — проблемы интонационной специфики музыкального искусства.

Особенностью книги является классификация в ней музыкальных форм по принципу их развития, а не по итоговым конструкциям. Систематизацию форм только «в чисто конструктивном отношении», без учета процесса их интонационного становления, Асафьев считает методом, не дающим возможности раскрыть основные закономерности музыкального искусства и ведущим к формализму. Отрыв формы от интонации, по его словам, доводит «до абсурда дуализм формы и содержания» (60).

Противопоставляя свое учение о форме-процессе сложившейся практике анализа лишь формы-схемы в ее статике, Асафьев, естественно, уделяет специальное внимание вопросу о силах, обуславливающих и организующих музыкальное развитие, и «изучению их действия» (52). При этом он специально подчеркивает, что это — действующие силы, «возникающие в самом процессе интонирования, а не мифические первопричины» (52).

В этом же аспекте, т. е. в неразрывной связи с самим звуковым материалом музыки («звучащим веществом», по терминологии Асафьева тех

лет), Асафьев понимает и часто употребляет термин «энергия», вкладывая в это понятие совокупность тех внутренних стимулов, причин, которые обуславливают интонационное развитие музыкального произведения.*

Исходя из избранного им принципа классификации музыкальных форм, Асафьев прежде всего подразделяет их на две большие группы:

1. Формы, базирующиеся на принципе тождества.
2. Формы, базирующиеся на принципе контраста.

Тождество и контраст (в различных их разновидностях) Асафьев рассматривает как два основных музыкальных фактора, в своей совокупности и взаимосвязанности являющихся основными элементами музыкального развития. «Контрастность ощущается лишь при наличии элементов тождественных», — утверждает Асафьев (127), а весь процесс формообразования в целом — это, по его мнению, диалектический процесс «с постоянным сосуществованием противоположностей» (57).

В пределах первой книги о музыкальной форме складываются и ведущие предпосылки для социально-исторического обоснования интонационной теории развития музыкального искусства, в частности для понимания таких явлений, как «интонационный словарь» и «интонационное обновление» (или, как называет в отдельных случаях Асафьев, «интонационный кризис»), — предпосылки, которые находят широкое освещение во второй книге.

Здесь же ясно намечается путь и к рассмотрению музыки не только как процесса творчества, но и как процесса восприятия. Именно в связи со вторым аспектом Асафьев обычно пытается дать и социальное обоснование роли искусства. Таким образом, на данном этапе его научной деятельности проблема «социального обнаружения» музыки превалирует в его работах над проблемой «социального содержания» музыкального искусства. Этот вопрос всесторонне и значительно глубже освещается Асафьевым в 40-е годы.

Первая книга Асафьева «Музыкальная форма как процесс» явилась не только теоретическим обобщением научной работы автора над данной проблемой, но и непосредственно связана с опытом его практической педагогической работы в Ленинградской консерватории, начатой им в 1925 году. Различные исторические и теоретические курсы, которые он здесь вел, явились во многом творческой лабораторией для проверки теоретических положений. И не случайно сам Асафьев в одном из писем к Н. Я. Мясковскому характеризовал свою работу о форме как нечто среднее между специальным исследованием и учебником. Несомненно сыграла свою роль и развивавшаяся в эти годы в Ленинградской консерватории новая практика преподавания композиции, ярко представленная школой В. В. Щербачева, которая также выдвигала на первый план живое, слуховое восприятие музыки, принципы мелодического становления музыкальной формы в ее развитии и резко выступала против застывших догм и канонов в искусстве.

Новаторская по своему содержанию и органично сочетающая теоретический аспект исследования с глубоким историзмом, книга о форме

* Иногда он пользуется термином «интонационная энергия» (55).

опирается на широкий круг работ в области музыковедения, а в отдельных случаях и языковедения. Обширна и привлекаемая автором музыкальная литература, охватывающая в своей совокупности музыкальное искусство от эпохи раннего средневековья до начала XX столетия. Особенно большое место в книге уделяется анализу творчества Баха и Бетховена.

По первоначальному замыслу первая книга о форме должна была включить в себя анализ как инструментальной музыки, так и вокальных жанров. В сохранившемся плане-конспекте есть, например, специальные разделы, посвященные роли слова и поэтической метрики как музыкальных факторов, характеристике музыкально-поэтических малых форм, вопросам связи музыки и театра и эволюции оперы.*

В дальнейшем Асафьев отказался от этого намерения по причинам, о которых он пишет сам в конце основного раздела книги (178).

* * *

Если в первой книге о форме само обоснование понятия «интонация» дано Асафьевым как одно из добавлений к тексту исследования, то вторая книга вся целиком имеет заголовок — «Интонация». Именно в этой части интонационная теория Асафьева раскрывается наиболее полно и многогранно, и выяснение «сущности музыкальных явлений, определяемых понятием *интонация*» (214), выдвигается самим автором как главная задача всей работы.

Книга «Интонация» глубоко связана со многими другими работами Асафьева, как предшествующими ей, так и создававшимися параллельно. Из последних особенно следует выделить два его исследования начала 40-х годов — интонационный анализ оперы Чайковского «Евгений Онегин» («„Евгений Онегин“ — лирические сцены П. И. Чайковского») и монографию «Глинка». Между этими двумя работами и была записана книга «Интонация». Кроме того, проблема интонации находит интересное освещение во многих других трудах этих лет: в исследованиях о Мусоргском и Римском-Корсакове, в монографиях «Чародейка», «Григ», в статьях о советских композиторах и советской музыкальной культуре. Огромное значение для развития интонационной теории Асафьева в 40-е годы имел и его композиторский опыт предшествующего десятилетия, особенно его работа над балетами «Пламя Парижа» (1932) и «Бахчисарайский фонтан» (1934).

Но естественно, что наиболее прочны связи исследования «Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация» с первой книгой о музыкальной форме, на что указывает и сам автор. Однако, характеризуя свою новую работу как дальнейшее развитие первой книги о форме, Асафьев сразу же подчеркивает различие между ними. Если в исследовании конца 20-х годов в центре стоял для него вопрос — «как длится музыка, как она, возникнув, продолжается и как останавливается ее движение», то в 40-е годы его внимание сосредоточено на вопросе, почему осуществля-

* Упомянутый план-конспект см. на стр. 439—441 нашей книги «Б. В. Асафьев. Путь исследователя и публициста».

ется форма музыки так, а не иначе» (211). Здесь мысль, как пишет сам автор, направлена на то, чтобы «связать развитие средств выражения музыки с закономерностями человеческого интонирования как проявления мысли, с музыкальными тонами в их многообразном сопряжении и с словесной речью» (211).

Интонирование как проявление мысли. Это положение и определяет сущность и эстетическую направленность всей интонационной теории Асафьева. Учение Асафьева в том виде, как оно сложилось к началу 40-х годов, кратко можно охарактеризовать следующим образом:

Вне процесса интонирования как звукообразного выявления смысла нет музыкального искусства. Интонация — «родник музыки», ее сущность. Мысль человека, «чтобы стать звуково выраженной, становится интонацией, интонируется» (211). Следовательно, процесс интонирования — это процесс выявления человеческого сознания в специфических формах музыкального искусства. Интонирование — деятельность человеческого интеллекта, особая «образно-интонационная» форма его мышления (336). Интонирует только человек. (Звучания в природе, как бы они ни приближались к музыкальным звучаниям, еще не есть интонация в асафьевском понимании этого термина.) На протяжении изложения своей книги «Интонация» Асафьев неоднократно и настойчиво возвращается к утверждению основного для него тезиса, что музыка как одна из форм «образно-познавательной деятельности сознания» есть «образно-звуковое отображение действительности» (344. Разрядка моя.—Ред.).

Как и в первой книге, Асафьев рассматривает музыкальное искусство как один из видов «временных» искусств, раскрывающих свое содержание «во времени», т. е. в постепенном становлении и развертывании художественного образа — в процессе интонирования. В течение этого процесса и раскрывается «звукообразный смысл» музыкального сочинения.

Интонация, по Асафьеву, связывает все происходящее в музыке: творчество, исполнение, слушание. Она же связывает музыку и со словесной речью человека, и со словесными искусствами (поэзией, литературой, театром), часто уточняя, комментируя, раскрывая подлинный смысл, заложенный в словах.

Музыкальное интонирование — это образно-музыкальная речь, в процессе которой так же, как и в процессе речи словесной, создается контакт между композитором — исполнителем — слушателем, устанавливается духовное общение, притом эта речь необычайно богата по своему содержанию, по своим выразительным возможностям. «Содержание, — по словам Асафьева, — слито с интонацией как звукообразный смысл» (275. Разрядка моя.—Ред.).* И это положение также следует

* В развернутом виде эта мысль изложена Асафьевым следующим образом: «...она (музыка.—Ред.) 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 на инструменте — тоже всего лишь абстракция» (275).

считать одним из «ключевых» в понимании Асафьевым интонационной природы музыки.

На протяжении всей книги «Интонация» большое внимание уделяется как общим моментам в речевом (словесном) и музыкальном интонировании, так особенно отличиям этих двух типов интонирования. Именно в связи с последним и обосновываются специфические закономерности музыки как искусства: закономерности самого музыкального мышления, музыкального формообразования, музыкальной речи, методов становления и развития музыкального образа. Одной из основных посылок к установлению различия словесного и музыкального интонирования является тезис: «Слова можно говорить, не интонируя их качества, их истинного смысла; музыка же всегда интонационна и иначе „не слышима“» (225).

Останавливаясь на анализе процесса самого художественного мышления композитора, Асафьев подчеркивает «мелодийную», «мелосную» сущность этого мышления, характеризуя его как «деятельность интеллекта», которая лишь «частично выражается в мелькающей в сознании „прерывистости слов“». В существе своем, — пишет Асафьев, — оно «мелосно», «мелодийно», текуче и обусловлено своего рода «умственным дыханием» и ритмом, являясь «мыслимым интонированием» (355).

«Музыка, — пишет далее Асафьев, — становится единством содержания-формы в сознании композитора, вперед, до слушателя, совершающем путь как воплощение интонируемой им мысли-идеи, чем и становится его произведение» (332). Развивая эту мысль уже в отношении восприятия созданной композитором музыки слушателем, Асафьев подчеркивает, что последний, по сути, «проходит путь, пройденный композитором», привнося в него «свои идеи, взгляды, вкусы, привычки и даже просто душевную расположенность». Причем важно, чтобы он услышал созданное композитором в единстве, форму в целом, иначе возможно будет «охватить» «только фрагменты содержания» (333).

Рассматривая процесс интонирования в музыкальном искусстве как «образно-звуковое отображение действительности», как «образно-познавательную деятельность сознания», Асафьев-исследователь все более и более явно опирается на ленинскую теорию отражения. И в этом прогрессивность его пути и огромная ценность и актуальность созданных им в 40-е годы работ, освещающих проблему музыкальной интонации.

Своей постановкой проблемы Асафьев несомненно подводит к рассмотрению процесса художественного (музыкального) мышления от начальных его форм до итога — создания музыкального образа как высшей формы художественного обобщения. И, по-видимому, именно вопросы, связанные с анализом этого процесса, и подлежали в первую очередь дальнейшей разработке в задуманной Асафьевым третьей книге о стиле как интонации, предпосылки для которой можно найти уже и в ряде примечаний к данному исследованию.*

* См., например, стр. 219 — о стиле и стилевом отборе и интонационно-реалистическом понимании формы как процесса и как становления мысли-идеи.

Вся работа Асафьева пронизана глубоким историзмом. И в этом ее огромная сила. Наблюдая развитие музыкального искусства, он дает целый ряд исторических обобщений, а на их основе и обобщений теоретических и эстетических. Многие из них по-новому ставят проблемы музыкального языка, законов его развития и выразительных возможностей, обусловленности эволюции музыкального мышления закономерностями общественной жизни.

На этом пути рождаются и два основных ракурса применения Асафьевым самого термина «интонация», которые условно можно обозначить как широкое, лежащее в сфере общеэстетических категорий, и более узкое, профессиональное, вырастающее из традиций «языкового» рассмотрения явлений музыкального искусства, из традиций акустического и синтаксического восприятия музыкальной речи. Первое, по сути, определяется краткой исходной формулой: музыка — интонация, т. е. вне интонации нет музыкального искусства, все явления музыки — интонационные и иначе не существуют. Второе использование термина «интонация» служит для обозначения отдельных образно-смысловых явлений музыкального искусства как музыкальной речи, преимущественно явлений мелодийного характера, ибо мелодия, мелодическое — главный носитель содержания музыки. Однако для Асафьева и все другие выразительные средства музыки — гармония, тембр, ритм — интонационные и вне интонирования немыслимы.

На основе понимания интонации как своеобразного «музыкального слова», как эмоционально-образного элемента музыкальной речи вырастают две тесно связанные друг с другом гипотезы Асафьева: об «интонационном словаре» и «интонационных кризисах» (точнее — «интонационных обновлениях» музыкальной речи). В основе того и другого понятия лежат историческое рассмотрение эволюции музыкального искусства и глубоко реалистическое понимание проблемы традиций и новаторства. Правда, эти два определения — «интонационный словарь» и «интонационный кризис» — используются Асафьевым на протяжении работы (точнее, работ, ибо здесь следует помнить и развитие и обоснование этих же явлений в других исследованиях 40-х годов) очень вариантно, все время ощущается стремление автора найти наиболее точный, наиболее полно отражающий сущность этих явлений термин. Основными из них являются: «интонационный словарь», «сумма музыки», прочно осевшая в общественном сознании и эмоциях современников, «бытующий запас интонаций»; «устный словарь интонаций»; «интонационные отложения»; «звукосмысловые накопления»; «интонационный капитал эпохи»; «звукословарь»; «интонационный строй своего времени»; «интонационный фонд» (357, 281, 296, 267 и др.*). Наиболее собранно и сжато Асафьев говорит о своем понимании «интонационного словаря» в пункте 8 своего «Послесловия» к книге «Интонация» и в примечании к нему. Здесь им утверждаются следующие три основных положения:

* См. также исследование «Слух Глинки». — Избранные труды, т. I, стр. 317.

1. «В сознании слушателей, т. е. в массовом общественном сознании, не размещены целиком музыкальные произведения... а отлагается сложный, очень изменчивый комплекс музыкальных представлений, в который входят и разнообразные «фрагменты» музыки, но который, в сущности, составляет «устный музыкально-интонационный словарь» — «запас» выразительных, всегда «на слуху лежащих», звукообразований, вплоть до характерных интервалов». (357. Разрядка моя — Ред.).

2. «В этом словаре, естественно, преобладают «мелодийные образования», попевки, как наиболее органическое — в музыке — обнаружение интонационности («тонус речи»), свойственной каждому человеческому «произнесению звука (в тоне или слове)» (357).

3. «...В кризисно-интонационные эпохи... по линии мелодических новообразований обычно и происходит обновление музыкально-интонационного словаря, а вместе с этим «и более глубокие перестройки звукомышления» (357, 358. Разрядка моя. — Ред.).

В этих трех тезисах ярко выражена сущность постановки Асафьевым вопроса об интонационном словаре и его изменениях, вызванных изменениями общественного сознания эпохи. Опираясь на них, он рассматривает и проблему жизнеспособности музыкальных сочинений, становление и устойчивость исторических стилей и жанров, проблемы народности, национальности музыки, «общительности» музыкального языка. Особо следует в связи с такой постановкой вопроса обратить внимание на следующий характерный фрагмент:

«...Интонационно-реалистическое понимание формы как процесса и как становления мысли-идеи находится в тесном соприкосновении со всеми стилевыми явлениями как непосредственными выразителями интонационных «бурь и натисков» — барометрами общественного сознания. Значит, форма как становление, как процесс всегда разворачивает и отражает перед воспринимающим сознанием самые реальные, самые живые действующие силы музыки: интонационно содержание отлагается первое и непосредственное всего в стилевых комплексах, из которых далеко не все и даже очень немногие кристаллизуются в устойчивые формы, оставаясь переменными качествами музыкального становления как образного мышления» (219).

Под этим углом зрения Асафьев делает многочисленные наблюдения над историческим развитием европейской музыки, особенно над эпохами больших сдвигов в музыкально-интонационном слуховом опыте. Причем он настойчиво обращает внимание на то, «что явления, интонационно-органически подготовленные предшествующей кризису эпохой и связанные с передовыми идеями в росте общественного сознания, кризисом интонаций не отмирают, но осмысливаются, вкореняются и переходят в высшее художественное качество» (359). Один из примеров — анализ связи бетховенского интонационного мышления с музыкой эпохи французской революции и зародившейся еще до нее сонатности, в новом своем качестве расцветшей в бетховенском симфонизме. Страницы о Бетховене — одни из самых ярких в книге — наиболее конкретно раскрывают интонационное учение Асафьева.