

**Валентина Николаевна Холопова**

[v\\_kholopova@mail.ru](mailto:v_kholopova@mail.ru)

Доктор искусствоведения, профессор,  
заведующая кафедрой междисциплинарных  
специализаций музыковедов Московской  
государственной консерватории имени  
П. И. Чайковского

**Prof. Valentina N. Kholopova, D.A.**

[v\\_kholopova@mail.ru](mailto:v_kholopova@mail.ru)

Head of Department of Interdisciplinary  
Musicology Studies of Tchaikovsky Moscow  
State Conservatory

## **Борис Владимирович Асафьев: идеи на века**

### **Аннотация**

Теоретические идеи Б. В. Асафьева могут показаться целиком ассимилированными своим временем и не генерирующими новых подходов в нынешний период существования музыкальной культуры. Однако разработанное советским ученым понятие «интонация» до сих пор не имеет аналогов в мире, поскольку является единственным установившемся в XX веке обозначением смысловой единицы музыки, в отличие от понятий, относящихся к композиционным элементам, таких как «интервал», «аккорд», «лад» и т. д. Освещенная же Асафьевым проблема музыкального смысла получила мощное развитие в трудах его последователей в XXI веке. Опираясь на исторические данные, можно высказать гипотезу о том, что широко распространившееся (прежде всего в России) понятие «музыкальная семантика» также следует отнести к открытиям ученого. Как показывают исследования, предложенная Асафьевым триада «всеобщих функций музыкального развития» i:m:t способна отражать особенности формы даже самых авангардных композиций последнего времени. Статья описывает, как развивались идеи ученого и как они продолжают активно жить в современном музыкальном мышлении.

### **Ключевые слова**

Интонация, семантика, триада i:m:t, музыкальный смысл, язык, неклассические формы

## **Boris Vladimirovich Asafyev: Ideas for Centuries**

### **Abstract**

The theoretical ideas of B. V. Asafyev seems to have been fully assimilated during their time and to be no longer capable of generating any new approaches in the present period of existence of musical culture. However, the concept of “intonation” which was treated by the Soviet scholar has no countertypes in the world up to the present day, since it has become the sole indication of the semantic unit in music established in the 20<sup>th</sup> century, differing from the concepts pertaining to compositional elements, such as “interval,” “chord,” scale,” etc. Being covered by Asafyev the problem of meaning in music gains great traction in the works of his followers in 21<sup>st</sup> century. Drawing on the historical data, it is possible to suggest the hypothesis of that the “musical semantics” concept which is widely distributed (in Russia most of all) should be considered as Asafyev’s invention. According to the researches the triad of “universal functions of musical development” i:m:t which was offered by Asafyev is capable of representing of formal features of the most avant-guard compositions of the recent time. The article describes how the scholar’s ideas have been crystallized and how they continue its life in the modern musicology.

### **Keywords**

Intonation, semantics, the triad of i:m:t, musical meaning, language, non-classical forms

Отношение к интонации в понимании Б. Асафьева никогда не было однозначным. Провожая ученого в последний путь, коллеги говорили: «так мы и не узнали, что такое интонация», «он мёртв, а тайны не узнал я». От теоретиков, занявшихся в конце XX века семиотикой, можно было услышать, что Асафьев устарел. Один из передовых современных композиторов Ю. Воронцов опубликовал интервью со словами «прощание с интонацией» (понимая под последней мелодический оборот) [11, 5-6]. Специалисты по Яворскому утверждают, что термин «интонация» вообще первым ввел Б. Яворский, а не Асафьев (тут сразу оговоримся, что термин интерпретировался у Яворского в рамках теории ладового ритма).

Тем не менее, начиная с поддержки инициативы Асафьева его прямыми учениками Е. Гиппиусом и З. Эвальд в 1920-х годах (на основе фольклора), с ходом исторического времени нарастало число работ об интонационной теории ученого-новатора. Создавали их В. Ванслов, Е. Орлова, Л. Мазель, В. Цуккерман, Ю. Кремлёв, Н. Шахназарова, А. Сохор, В. Медушевский, Л. Шаймухаметова, Л. Казанцева, автор данных строк и многие другие. В истории вопроса важной вехой стал выпущенный в 1965 году по инициативе Б. Ярустовского солидный международный сборник статей ученых социалистических стран «Интонация и музыкальный образ» (на русском языке) с целью распространять асафьевское достижение [14]. Среди иностранных ученых здесь были чешские музыковеды А. Сихра, Я. Йиранек, немецкие музыковеды Г. Гольдшмидт, В. Зигмунд-Шульце, польская исследовательница З. Лисса.

При таких «подвижках» в своей стране и за границами СССР асафьевская «интонация» получила всё же довольно ограниченное признание. Тем не менее, «Музыкальная форма как процесс» была в 1976 году переведена на немецкий язык [33]. Изучением асафьевской интонации серьезно занимался упомянутый выше Я. Йиранек, выпустивший исследования на чешском и немецком языках [37; 38]. Те же теории Асафьева заинтересовали и коллег из Японии. Так, в 1982 году в Токийском университете изящных искусств и музыки была защищена дипломная работа на обсуждаемую тему [36]. Немалая библиография по Асафьеву была собрана в нью-йоркском энциклопедическом издании «Музыкальная теория от Царлино до Шенкера», в статье «Борис Владимирович Асафьев» (1990, сост. Д. Дармшродер, Д. Р. Уильямс) [35, 12-16].

Из фундаментальных категорий, выработанных Асафьевым, остановимся в разной степени подробности на трех: *интонация, музыкальная семантика и функциональная триада i:m:t*.

В порядке введения скажем и о понятии «процесс» применительно к учению о музыкальной форме. Поскольку основным теоретическим источником в данной работе служит знаменитая книга Асафьева «Музыкальная форма как процесс», начнем с ее названия, включающего слово «процесс». Дело в том, что в XX столетии возникло принципиально иное, чем раньше, понимание категории «время». В длительных дискуссиях о пространстве и времени было выдвинуто положение о том, что пространство — фундаментальная всеобщая категория бытия, а время представляет собой в первую очередь восприятие изменений и адаптацию к этим изменениям (одним из инициаторов такой идеи стал французский психолог П. Фресс, подробнее см.: [30]).

Если у философов XX века шли споры о сути времени, изменениях в мире, процессе, то Асафьев еще в 1916-1917 годах облюбовал для себя термин «процесс», противоположный термину «кристалл»: он думал о музыкальных формах «не как архитектурных “беззвучных” схемах, а как закономерном процессе звучащего музыкального материала и его кристаллизации» [8, 28].

Асафьев, интересовавшийся широким кругом научных проблем, был первым во всей истории музыки, кто применил понятие «процесс» в условиях данных представлений о времени по отношению к музыкальной форме. Таким образом, мы имеем одну из

ярчайших идей, сформулированных на века: *музыка не просто временное, а процессуальное искусство.*

Однако сказанного сейчас о природе музыки недостаточно. Фундаментальная категория пространства так же совершенно не исключима из основ музыкального искусства. Три измерения пространства проявляют себя следующим образом. Вертикальное охватывает звуковысотность, включая интервалику, аккордику, регистровые соотношения. Горизонтальное обнаруживает себя в архитектонике произведений. Глубинное выявляется в соотношении «дальше — ближе», когда создается стереофония, натуральная (с различными точками пространства) или иллюзорная (при контрасте громкости в одной точке).

Таким образом, пространство сполна присутствует как категория музыки. Следовательно, музыка — искусство не только процессуальное, но — *процессуально-пространственное*. Остается лишь вспомнить и о категории энергии. Однако ее изучение в музыке проделано еще недостаточно. И только гипотетически мы можем представить, что музыка по своим фундаментальным качествам и измерениям является процессуально-пространственно-энергетическим искусством. Вспомним, что Э. Курт в 1917 году выдвинул свою энергетическую концепцию музыкального искусства [40]. Заслугой же Асафьева является доказательство процессуального аспекта в существовании музыкального произведения. И он его противопоставил кристаллическому, как взгляду на произведение в неподвижности. То есть, если аналитики формы всегда логически опирались на схематизированный абрис сочинения, то Асафьев выявил иную сторону музыкального целого, дополнив концепцию «формы-кристалла» концепцией «формы-процесса».

Переходя к проблеме *интонации*, начнем с истории зарождения этого понятия у Асафьева. Актером и театроведом В. Всеволодским-Гернгроссом в Петербурге был основан «Институт Живого Слова», и просуществовал он с 1918 по 1924 годы (фамилия Всеволодский была приставным артистическим псевдонимом Гернгросса). Там актеры изучали живую выразительную интонацию в русской речи и делали обобщающие публикации. Ранее, в 1913 – 1914 годах, Гернгросс выпустил в свет две статьи с одинаковым названием — «Закономерность мелодии человеческой речи» (журналы «Голос и речь», «Маски»<sup>1</sup>), а в 1922 году напечатал книгу «Теория русской речевой интонации» [12]. Активное участие в «Институте Живого Слова» принимал также музыковед Л. Сабанеев, опубликовавший монографию «Музыка речи. Эстетическое исследование» в 1923 году в Москве [19].

У Гернгросса и Асафьева творческие контакты шли по двум главным линиям. Асафьев, занимаясь фольклором, читал курс «Русское народное музыкальное творчество» в ленинградском Государственном институте истории искусств (ныне Российский институт истории искусств) и совершал поездки на Север в 1925 – 1927 годах. Гернгросс в содружестве с ним работал над созданием первого в стране «Этнографического театра». Естественно, что Асафьев приглашался к сотрудничеству и в возглавляемый Гернгроссом «Институт Живого Слова» (наряду с Ф. Шаляпиным!).

Вполне закономерно, что Асафьев посчитал необходимым разработать проблемы интонации также и в музыке. В 1925 году он написал статью «Обоснование русской музыкальной интонации» (позднее она вошла в книгу «Музыкальная форма как процесс» (1971) [8, 195-208], в 1925 – 1926 годах — очерк «Речевая интонация» (позднее включенный в отдельную книгу «Речевая интонация» [9]), в 1926 сделал доклад в ленинградском ГИИИ «Об интонационной структуре струнных квартетов С. Танеева» (материал не найден и не обнародован). Подробному интонационному анализу оперы Чайковского «Евгений Онегин» Асафьев посвятил крупную работу «“Евгений Онегин” —

---

<sup>1</sup> На эти журналы ссылается автор статей в своей книге ([12]), однако выверенных выходных данных он не приводит, как не приводят их и авторы последующего времени. По-видимому, доступ к соответствующим первоисточникам либо затруднен, либо не привлекает специального внимания исследователей. — *Прим. ред.*

лирические сцены П. И. Чайковского. Опыт интонационного анализа стиля и музыкальной драматургии» (закончен в 1942 году в блокадном Ленинграде, издан в 1944 [2]; позже помещен во второй том избранных трудов автора [3]). Вершиной исследований академика в сфере интонации стала вторая книга его главного теоретического труда — «Музыкальная форма как процесс», имеющая название «Интонация» [6; 7; 8].

Для дорисовки исторической панорамы бытования асафьевской «интонации» важно отметить на ранней стадии становления знаменитого понятия упомянутое внимание ученого к фольклору и в связи с этим взаимодействие с двумя его учениками — Е. Гиппиусом и З. Эвальд. Г. Тавлай пишет: «С осени 1928 года Б. Асафьев читает в Институте [Институте истории искусств, Ленинград. — В. Х.] ежегодный курс историографии русской народной песни, прослушанный Гиппиусом и Эвальд» [24, 73]. Ученики Асафьева применяют в своих работах термины, говорящие о целостности элементов народной песни: «напев-формула» (Гиппиус), «образ-интонация» (Эвальд). Гиппиус по своему внутреннему ощущению не поддерживал музыкальной технологии, не любил дробления на «элементы музыки». По его представлению, «напев — застывшая в известных пределах определенная формула (вполне аналогичная формуле заговора). Эта формула напева представляет собой чеканный пластический музыкальный образ, вполне самостоятельный, то есть не выходящий за пределы музыкальных средств выразительности» [24, 75]. Т. Рудниченко добавляет, что «для Евгения Владимировича главным критерием вхождения в фольклористику было наличие “интонационного слуха”» [18, 80]. Асафьев высоко ценил в Гиппиусе отсутствие «кабинетности» и даже в 1948 году (за год до смерти) сказал о нем: «на данном этапе — мой единственный проницательный наследник» [24, 72].

Гиппиус и Эвальд, по их словам, составляли «музыковедческую группу». И их общие интегрирующие принципы оказали большое влияние на развитие методологической основы белорусской школы фольклористики, в частности, на способы систематизации народного материала. «Эвальд использует предложенный Гиппиусом еще в 20-е годы термин “напев-формула”. Именно формульный напев в его гиппиусовской трактовке становится ключом к системному подходу, применяемому ею в анализе территориально-общинного жнивного полесского напева», — отмечает Тавлай [24, 74].

Но значение подходов учеников Асафьева не ограничилось только сферой белорусской фольклористики и было по достоинству оценено более поздними специалистами по народному творчеству. В 1934 году Эвальд выпустила работу об интонационной семантике белорусских народных песен [32]. Анализируя ее, фольклорист И. Земцовский указывает, что Эвальд призвала изучать целостные «интонационные комплексы», «общую семантику для данной социальной группы» [13, 181]. Она выразила убежденность, что «простейшими элементами музыки являются не абстрактные категории (ритм, лад, метротектоническая схема), а интонационные комплексы...» [32, 20]. Вот это отстаивание целостной, неделимой семантической единицы Земцовский называет «революционным для методологии музыкальной фольклористики, причем не только периода 30-х годов, но и наших дней» [13, 182].

Вернемся, однако, к формированию «интонации» у Асафьева.

В упомянутые 1920-е годы работы Асафьева и Гернгросса тесно переплетались (1922, 1925, 1926). Насколько близкой музыке оказались исследования Всеволодского-Гернгросса, можно судить по его книге «Теория русской речевой интонации». В Главе 3 находим следующие перечисления интонаций: вопросительная, восклицательная, удивления, звательная, утвердительная, просительная, повествовательная, индифферентная и многие другие. Любой музыкант без труда представит себе те же интонации в музыкальных произведениях. Таким образом, в 1920-х годах Асафьев держался позиции *органической общности* звучащего слова и музыки. Из этого взаимодействия со звучащей речью следует и одно из его определений: «Вот это явление

или “состояние тонового напряжения”, обуславливающее и “речь словесную”, и “речь музыкальную”, я называю интонацией» [8, 355].

Важно обратить внимание на термин: не «*напев-формула*», как у Гиппиуса, а «*интонация*».

Однако в дальнейшие десятилетия, к 1940-м годам, значение «интонации» как теоретического понятия у Асафьева начало эволюционировать в сторону большей *музыкальной автономности* — отслаивания от слова, пребывания в собственно музыкальной среде. «Интонация» стала видаться привязанной и к исполнительской манере, и к жанру, и к стилю, и к произведениям других авторов, и к эмоциональной ситуации, иногда и к обрисовке предмета. Например, памятуя о Глинке как о композиторе-певце, исследователь пишет: «А Глинка всю свою исполнительскую интонацию давно уже в ранних романсах сделал музыкой...» [1, 114]. Обращаясь к «Евгению Онегину» Чайковского, Асафьев слышит лирику музыки в ауре русских романсов, чем и объясняет столь исключительную доступность ее мелоинтонаций.

Придя к мысли о полной музыкальной автономии музыки, Асафьев даже занял критическую позицию по отношению к словесно-музыкальному, речитативному новаторству Даргомыжского и Мусоргского: «Но большинство даже чутко понимавших значение интонации композиторов (как у нас Даргомыжский, Мусоргский) близоруко полагали, что интонационно правдивое “произношение” музыки можно извлечь *только из слов*. Тем самым они отрицали свое собственное искусство, его интонационную самостоятельность...» [1, 160]. Его окончательным *credo* стало: «*Музыка — всецело интонационное искусство*» [1, 150] (курсив мой — В. Х.).

Асафьев даже обратился к идее усовершенствовать название важнейшей своей книги (при переиздании), наметив формулировку: «Музыкальная форма как процесс *интонирования*». Он писал: «Работая много-много лет над вопросами и обоснованием музыкальной интонации, я только в декабре 1941 и январе 1942 года смог зафиксировать эту область своих разысканий в большом исследовании как продолжении моей книги, вышедшей еще в 1930 году, “Музыкальная форма как процесс” (*интонирования*, как теперь я расшифровал бы!») [1, 147].

Слово «интонация» в российском музыкальном обиходе получило самое широкое распространение. Однако возникла необходимость и упорядочить асафьевское ее понимание, и выработать свежие взгляды на нее в связи с развитием новых музыкальных теорий конца XX – начала XXI веков. А этими последними стали теория музыкального содержания, музыкальная семиотика, новая теория музыкального языка, нейросемиотика и др. Таким образом, развитие асафьевского учения продолжилось и после смерти его основателя.

В рамках теории музыкального содержания автором настоящей статьи была предложена типология интонаций — в 1984 году (в научно-методическом очерке «Мелодика» [27, 26]) — и далее использовалась в других работах и в практике преподавания. Типология предстала в виде следующей пентады интонаций:

1. Эмоциональные,
2. Изобразительные,
3. Жанровые,
4. Стилиевые,
5. Композиционные.

В реальной практике отмечалось присутствие также смешанных и промежуточных интонаций.

В этой же теории было проработано сопоставление иерархий единиц в музыкальном (художественном) и вербальном (нехудожественном) языках, а асафьевская интонация была определена как *музыкальная лексема* [29, 153, 160-161].

Тем временем, современная музыка вступила в безмелодийную и сонорную фазы, так что закономерно встал вопрос о действии в таких условиях асафьевской интонации.

Хотя нахождение в интонации различных музыкальных средств — вопрос весьма обширный, о *мелоинтонационных* представлениях Асафьева мы говорили по поводу романсовой основы у Глинки и в опере «Евгений Онегин» Чайковского. В связи с отходом от подобной традиции в новейшей музыке мы можем понять и слова Ю. Воронцова о «прощании с интонацией».

Однако не сонорикой единой жива современная музыка. Рядом с Ю. Воронцовым в Московской консерватории работает композитор авангардного плана Ю. Каспаров. К 100-летию со дня рождения Дж. Кейджа он сочинил экстравагантную пьесу «Something strange out of the cage» (букв. «Нечто странное из клетки», 2012). И оказалось, что в пестрой смеси самого разного музыкального материала присутствует и выявляет свою семантику как раз та пентада интонационных типов, которые были продемонстрированы выше (эмоциональный, изобразительный, жанровый, стилевой, композиционный). Автор настоящей статьи неоднократно убеждалась на занятиях со студентами Московской консерватории в том, насколько отчетливо и легко распознается слушателями упомянутый набор интонаций в данном произведении.

Интересно замкнуть круг от слова к слову в вопросе об интерпретации асафьевского понятия интонации, обратившись к самому Кейджу, к его «Лекции о Ничто», — произведению, где только читается словесный текст. Об этом пишет Ю. Холопов: «...И — между прочим, уж что-что, а кейджева ”Лекция о Ничто” точно есть *искусство интонируемого смысла*, ибо, по Асафьеву, мелодия и речь суть равноправные две ветви интонационного потока» [26, 11] (здесь автором высказывания взята первоначальная асафьевская позиция — о единстве музыки и словесной речи). Теория интонации Б. Асафьева, таким образом, смотрит в новые века.

В отношении *музыкальной семантики* можно выдвинуть гипотезу, что именно Асафьев стал основоположником этого научного направления, столь широко распространившегося именно в России, существующего и в западных странах. Сопоставим даты. Сам термин «семантика» (не в музыке) ввел французский лингвист М. Бреаль в 1897 году. Как одну из частей семиотики семантику определил американец Ч. У. Моррис в 1938 году. Асафьев же понятие именно «музыкальной семантики» выдвинул в 1929 году, в первой книге своего труда «Музыкальная форма как процесс», изданной в 1930 году. И разъяснил, что заимствовал его из языкознания.

К термину «музыкальная семантика» исследователь пришел, рассуждая о неверном понятии «музыкальная символика». Имелись в виду различные изобразительные моменты у Р. Вагнера (лес, огонь), в русской музыке (море, зимняя вьюга, также картины Востока, Испании). Асафьев вполне справедливо пишет, что «всем этим явлениям присваивается далеко не свойственное им определение: музыкальная символика». И далее обосновывает свою точку зрения о символической и семантике. «Символ, символический, символика — термины и эпитеты, отвлекающие мысль в сторону от конкретной действительности. А между тем здесь перед нами как раз процесс конкретизации музыкальных образов и превращения музыки в полную значимости живую образную речь. Мне кажется, что правильным было бы решительно отказаться от понятия “музыкальная символика”, потому что ничего символического в описываемом явлении нет. Гораздо ближе и вернее воспользоваться термином языкознания и во всех случаях тесной связи музыки через определенно образные интонации с окружающей действительностью относить эту связь как выражение вполне реального взаимоотношения к области *музыкальной семантики*. И для учения о музыкальном содержании, и для установления взаимодействия между словесной речью и музыкальными интонациями (как соотношениями и как процессом обнаружения музыки) — изучение, анализ и своего рода систематика проявлений музыкальной семантики были бы чрезвычайно ценными и просто необходимыми опорными данными, тогда как от музыкальной символики (опять одно из наследий формальной эстетики) нет моста к живой музыкальной и речевой интонации в силу

абстрактности этого термина» [8, 208]. Приведенная цитата сполна показывает логику мысли Асафьева при введении нового термина как необходимого.

Однако впоследствии, как известно, ученый пришел к странному заключению: в издании 2-й книги работы «Музыкальная форма как процесс» в 1947 году (с подзаголовком «Интонация» [6]) автор идеи решил отказаться от «музыкальной семантики», поскольку увидел под этим термином слишком вольные приписывания смыслов музыке. Приведем теперь соответствующие контрдоводы Асафьева. «Отказался я здесь и от моего термина “музыкальная семантика”, привившегося, но, увы, не в том содержании, как я мыслил (см. “Музыкальная форма как процесс” [книга первая — В. Х.]). Прима́т содержания в музыке для меня всегда существовал. Но я привык слышать *то* содержание в музыкальном произведении, какое оформлено композитором, а не “слушать симфонию” под предуказанное ей извне мнение, может быть философски и ценное, но которого в данном произведении данного композитора нет и быть не могло» (цит. по: [8, 215]).

Обратим внимание на слова автора «отказался я здесь и от моего термина “музыкальная семантика”», что подкрепляет нашу гипотезу о приоритете Асафьева в создании этого учения. А то, против чего российский ученый здесь протестует, может быть названо герменевтикой. Однако джин под названием «музыкальная семантика» уже был выпущен из сосуда.

В какое время стали появляться зарубежные работы в этой новой области? Наиболее заметные возникли в 1960-80-е годы, в том числе «Музыкальная семантика» А. Даньелу (1967) [34], «Очерки по музыкальной семантике» В. Карбузицкого (1986) [39]. Позднее были созданы работы с когнитивным уклоном, например, книга датского психолога О. Кюля «Музыкальная семантика» (2007) [41]. Таким образом, приоритет Асафьева во введении понятия «музыкальная семантика» до настоящего времени не вызывает сомнений.

В России же образовались особые центры по изучению музыкальной семантики. В первую очередь должна быть названа «Лаборатория музыкальной семантики» при Уфимской академии искусств имени Загира Исмагилова, руководимая Л. Шаймухаметовой (с 2001). Примечательно, что в своем главном теоретическом труде о семантике (начиная с названия) она употребила тот термин «формула», которым пользовался еще Гиппиус: «Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы» [31]. Кроме того, в РАМ им. Гнесиных ряд конференций по этой области знаний провела И. Стогний с последующей публикацией сборников статей «Семантика музыкального языка» (в 2004 – 2006 годах вышли три выпуска [20, 21, 22]).

В связи с традиционным для российской культуры интересом к смыслу, музыкальной семантикой занимались многие десятки людей, создавшие труды всех уровней — от докторских диссертаций до пособий для младших школьников. И география этих трудов разнообразна: Москва, Петербург, Уфа, Ростов-на-Дону, Астрахань, Тверь и другие города. А имена (помимо названных и автора данной статьи) — С. Мальцев, И. Земцовский, В. Медушевский, А. Кудряшов, М. Арановский, Н. Гуляницкая, Е. Акишина, Г. Тараева, П. Кириченко, А. Асфандьярова, Н. Вашкевич и многие другие. В применении инициированного Асафьевым понятия музыкальной семантики в музыковедении и педагогике России не видно пределов.

Наконец, — триада логических функций формы *initium — motus (movere) — terminus, i:m:t*. Вполне очевидно, что источником терминологии этой триады послужила Асафьеву структура григорианского хорала. На с. 63 книги «Музыкальная форма как процесс» [8, 63] он приводит нотный пример средневековой интонационной формулы псалмодирования, где идут названия: *Initium, Tenor, Metrum, Punctum*. И на с. 83-84, когда он вплотную подводит к *i:m:t*, снова упоминает «примитивную интонационную формулу псалмодирования» [8, 83-84]. Обрисовывает Асафьев свою, по существу, новаторскую функциональную музыкальную триаду следующим образом: «*i* (*initium* — начало): *m*

(*movere* — двигать): *t* (*terminus* — конец, предел)» [8, 84]. Конечно, вспоминается аналогичная триада из «Поэтики» Аристотеля: начало — середина — конец. Но Асафьев исходит не из античной эстетики, а всё время пребывает в зоне истории музыки, на разных ее этапах. Смысл же, который он придает своей триаде, — это «*музыкально-динамический процесс*» [8, 61] (курсив мой — В. Х.). Для обозначения триады в русской лексике ученый пользуется следующими терминами (8, 83-84): толчок (отправная точка звучания) — сдвиг (движение, неустойчивое равновесие) — возвращение к истоку (равновесие, устой, замыкание движения) [8, 83-84]. С натяжкой можно усмотреть здесь отголосок энергетической концепции Э. Курта, которая была живо воспринята Асафьевым. Но по существу это — оригинальная концепция великого русского музыканта-ученого. Принципиальная новизна ее состоит в том, что при доскональном знании всех музыкальных форм он нашел тот *обобщающий конструкт*, который объединяет все виды форм. И поскольку он исходил из динамического, энергетического ощущения формы-процесса, то в своей триаде он вступил и в область *психологии*, обобщил фундаментальную психологическую основу музыкальной формы.

Функциональная триада Асафьева вывела учение о музыкальной форме на качественно новую, более высокую ступень. С одной стороны, она дала возможность в новом ключе рассмотреть классические формы с их функциональной системой — такого рода исследование было обстоятельно проведено В. Бобровским. С другой, она открыла логический подход к неклассическим формам, не имеющим признанных типологических описаний.

Бобровский был тем педагогом Московской консерватории, кто впервые огласил и стал развивать в своих лекциях асафьевскую триаду *i:m:t*. Затем он обобщил этот опыт в своих книгах, наиболее концентрированно — в работе «Функциональные основы музыкальной формы» [10]. Результатом стали показ им многоуровневости музыкальной формы, деление функций на общие логические и специальные композиционные, внесение понятия «добавочный тематический импульс», нахождение переключений и отключений функций тем. Главное — теоретик разработал такую систему функций тем в композиции, что через ее посредство наглядно показал музыкальную форму как процесс.

Многоуровневость формы предстала как присутствие триады на ступенях каждого масштабного уровня [10, 32]:

Форма в целом *i:m:t*

Часть формы *i:m:t*

Тема *i:m:t*

Ядро *i:m:t*

Общие логические функции выразились как раз в качестве наиболее обобщенных *i:m:t*. Специальными композиционными функциями стали шесть функций, выработанных отечественным ученым И. Способиным [23, 28-29]: вступление, экспозиция, связка, середина, реприза, заключение. Соотношение между теми и другими типами функций было таково: *i* — вступление и экспозиция, *m* — связка и середина, *t* — реприза и заключение. Или — какие-либо «способинские» функции могли пропускаться.

Асафьев хорошо представлял себе иерархичность музыкальной формы на основе *i:m:t*. Он описывал такую логическую схему, когда *i:m:t* на каждом новом уровне становится *i* [8, 134]:

$I:M:T=i:m:t (=i):m:t (=i):m:t (=i) \text{ etc.}$

Одновременно с этой структурной логикой, благодаря включению конкретного тематического материала (a, b, c, d, e, f) он показал движение и этого материала, и самой музыкальной формы, то есть формы как процесса [8, 134]:

$i:m(a+b+c+...):t(=i):m(d+e+f+...):t(=i)...$

Бобровский для появления нового тематического элемента не в стадии *i*, а на стадиях *m* и *t* ввел особый термин — «добавочный тематический импульс»: «...важнейший функциональный момент — возникновение *добавочного тематического*

*импульса*, то есть появление интонаций, которые благодаря своей концентрированности и индивидуализированности обладают самостоятельным тематическим значением» [10, 41]. Схема представлена как  $i/m$  или  $i/t$ . В качестве примера приведена начальная тема 2 части симфонии *g-moll* Моцарта, где в пределах 8 тактов появляются 3 таких добавочных импульса: два в стадии  $m$  (тт. 5, 7) и один в стадии  $t$  (т. 8) [10, 120].

Примечательно и одно пронизательное наблюдение над формой этого первого предложения моцартовского периода: по функциональной тематической логике оно подобно сонатной экспозиции. По-Бобровскому, «ядро при этом соответствует главной партии, зона развития — побочной, а завершение — заключительной партии» [10, 120]. Исторически достаточно хорошо известно, что моделью барочных и особенно классических форм служила античная ораторская диспозиция. Именно она стала прототипом такой динамичной формы, как сонатная, указав ей путь сложного диалектического движения. Многоуровневость асафьевского видения музыкальной формы, дополненная идеей «добавочного тематического импульса» Бобровского, показывает ту степень подвижности в интерпретации, которой обладает классическая в широком смысле музыкальная форма как процесс.

В связи с современными проблемами понимания музыкальных форм можно сказать, что из-за недейственности классической композиционной системы как раз асафьевская триада оказывает теоретическую помощь в осознании новых явлений. Так, например, музыковед и композитор О. Озерская в книге «Юрий Воронцов. Эстетические взгляды и музыкальная композиция», видя в сочинениях анализируемого композитора полное отсутствие классических музыкальных форм, смогла найти архитектурную логику ряда сочинений только через триаду  $i:m:t$  [17, 79-81].

Кратко изложим еще один опыт систематизации функций в сфере неклассических форм музыки конца XX – начала XXI веков.

Посредством психологической интерпретации триады Асафьева  $i:m:t$  автором данных строк было составлено описание современных музыкальных форм на основе категорий, относящихся к восприятию: установка, инерция, ожидание, экстраполяция, нарушение инерции, реминисценция, эвристика, погашение энергии. И все эти фазы были упорядочены через асафьевскую триаду: импульс в стадии  $i$ , импульс в стадии  $m$ , импульс в стадии  $t$  [29, 298-302].

Получилась следующая система:

1. Импульс в стадии  $i$ . Это — начальный импульс внимания: создание установки, налаживание инерции, формирование ожидания. Важность данной психологической фазы исключительно велика: она дает экстраполяцию на будущее, с ней делается сверка всего дальнейшего. Импульс должен обладать достаточной эвристикой, чтобы сразу вызвать интерес к произведению.

2. Действие импульса  $i$ . Экстраполируется начальная установка, остается «постоущение» того, что было, поддерживается инерция. Происходит сравнение звучащего с отзвучавшим, подтверждается ощущение правильности услышанного импульса.

3. Импульс в стадии  $m$ . Происходит нарушение инерции, с возможной сменой установки. В человеческом сознании существует механизм уставания, когда восприятие одного и того же притупляется и может пропасть ожидание. Новый импульс, новая установка повышают интерес к произведению и образуют новую фазу ожидания и инерции.

4. Апогей импульсов  $i, m$ . Это — кульминация: оправдание ожидания, осуществленное с большой силой, возбуждение наибольшего (до сих пор) интереса у слушателя.

5. Реминисценция импульса  $i$ . Возвращение к первоначальной установке, подхват установившейся в начале инерции.

6. Импульс в стадии *t*. Достигается предконечная или конечная эвристика. Эта психологическая фаза может оказаться еще более впечатляющей, чем прошедшая кульминация. Здесь действует тот закон формы, который определяется как принцип «завершающей перемены» [15, 97; 16, 423-424]. Для того чтобы музыка произвела самое поразительное, захватывающее впечатление, композиторы на этой фазе изобретают нечто выходящее за рамки языка данного произведения или общего стиля эпохи. Чрезвычайность блистающего здесь приема ломает предыдущие установки, но в силу исключительности не может быть новой установкой. (Например, Губайдулина в конце «Detto-I» для органа и ударных требует выключить мотор органа, и большая масса звуков хаотически рассыпается в прах.)

7. Истощение всех импульсов. Наступает погашение энергии внимания, подается сигнал о конце произведения. И это может быть как угасанием звучности сочинения, так и тишиной за его пределами, внутренней психологической разрядкой у слушателя.

Предложенная психологическая схема музыкальной композиции — самая общая. Не все и не только названные психологические фазы могут актуализоваться в каждом произведении, допустимы более дробные деления и, наоборот, синтез разных фаз. Но *i:m:t* Асафьева, как «начало — середина — конец» у Аристотеля, оказывается в настоящее время единственным наиболее лаконично выраженным, но завершенным логическим конструктом музыкальной формы.

Асафьев, знавший структурные принципы средневекового григорианского хорала, никак не мог знать той композиторской практики, которая обобщена в последнем случае через его триаду, — творчества второй половины XX – начала XXI веков. И действенность его идеи в совершенно другом музыкальном мире снова говорит о глубине прозрения ее создателя.

Фундаментальные категории искусства, как каркасы, долговременно держат на себе устойчивость художественной «архитектуры». В данном случае речь идет о величине и прочности теоретических категорий крупнейшего российского ученого-музыковеда. Большое видится на расстоянии: новации Бориса Владимировича Асафьева — это установки на века.

## Литература

1. *Асафьев Б. В.* Глинка // Б. В. Асафьев. Избранные труды. Т. 1. М.: Издательство Академии наук СССР, 1952. С. 58-283.
2. *Асафьев Б. В.* "Евгений Онегин" — лирические сцены П.И.Чайковского. Опыт интонационного анализа стиля и музыкальной драматургии. М.—Л.: Музгиз, 1944. 89 с.
3. Асафьев Б.В.. Избранные труды. Т. 2. М.: Издательство Академии наук СССР, 1956. 384 с.
4. Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. 5. М.: Издательство Академии наук СССР, 1957. 388 с.
5. *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. М.: Музыкальный сектор, 1930. 191 с.
6. *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. Кн. 2. Интонация. М.—Л.: Издательство и типолитография Музгиза, 1947. 164с.
7. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2. Л.: Музгиз, 1963. 379 с.
8. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2. Л.: Музыка, Ленинградское отделение, 1971. 375 с.
9. *Асафьев Б. В.* Речевая интонация. М.—Л.: Музыка, 1965. 136 с.
10. *Бобровский В. П.* Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1978. 332 с.
11. *Воронцов Ю.* Мы вступили в эпоху прощания с интонацией. Интервью с И. Севериной // Играем с начала. 2013. № 3 (108). С. 5-6.
12. *Всеволодский-Гернгросс В.* Теория русской речевой интонации. Пб.: Государственное издательство, 1922. 128 с.
13. *Земцовский И. И.* Семасиология музыкального фольклора (методические предпосылки) // Проблемы музыкального мышления. Сост. М. Г. Арановский. М.: Музыка, 1974. С. 177-206.
14. Интонация и музыкальный образ: статьи и исследования / Под ред. Б. М. Ярустовского. М.: Музыка, 1965. 353 с.
15. *Мазель Л.* Строение музыкальных произведений. М.: Музыка, 1986. 528 с.
16. *Мазель Л. А., Цуккерман В. А.* Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. М.: Музыка, 1967. 752 с.
17. *Озерская О.* Юрий Воронцов. Эстетические взгляды и музыкальная композиция. Saarbrücken: LAP LAMPERT Academic Publishing.RU, 2017. 305 с.
18. *Рудниченко Т. С.* О моих встречах с Е. В. Гиппиусом // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 2 (13). С. 23-28.
19. *Сабанеев Л. Л.* Музыка речи. Эстетическое исследование. М.: Изд. Работник просвещения, 1923. 121 с.
20. Семантика музыкального языка. [Вып. 1]: материалы научной международной конференции, 27-28 февраля 2002 г. / [отв. ред. Э. П. Федосова]. М.: РАМ им. Гнесиных, 2004. 283 с.
21. Семантика музыкального языка. Вып. 2: материалы научной конференции, 15-16 марта 2004 г. / [отв. ред. Э. П. Федосова]. М.: РАМ им.Гнесиных, 2005. 105 с.
22. Семантика музыкального языка. Вып. 3: материалы научной конференции, 29-31 марта 2005 г. / [редкол. И. С. Стогний, М. И. Шинкарева]. М.: РАМ им.Гнесиных, 2006. 269 с.
23. *Способин И. В.* Музыкальная форма. 2-е изд. М.: Госкдарственное музыкальное издательство, 1958. 408 с.

24. *Тавлай Г. В.* Е. В. Гиппиус — исследователь музыкальной культуры белорусского Полесья // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 2 (13). С. 71-82.
25. Теория современной композиции: Учебное пособие / Отв. ред. В. С. Ценова. М.: Музыка, 2005. 624 с.
26. *Холопов Ю.* О сущности музыки // Sator Tenet Opera Rotas. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа (к 70-летию со дня рождения) / ред.-сост. В. С. Ценова. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2003. С. 6-17.
27. *Холопова В. Н.* Мелодика. М.: Музыка, 1984. 88 с.
28. *Холопова В. Н.* Музыка как вид искусства. 5-е изд. СПб.: Планета музыки, 2014. 320 с.
29. *Холопова В. Н.* Феномен музыки. М.: Директ-Медиа, 2014. 384 с.
30. *Фресс П.* Восприятие и оценка времени // Экспериментальная психология. Вып. VI: Восприятие / Ред.-сост. П. Фресс, Ж. Пиаже; пер. с фр.; предисл. и общ. ред. А. Н. Леонтьева. М.: Прогресс, 1978. С.88-135.
31. *Шаймухаметова Л.Н.* Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. М.: б/изд., 1999. 311 с.
32. *Эвальд З. В.* Социальное переосмысление жнивных песен белорусского Полесья // Советская этнография. 1934. №5. С.17-39.
33. *Asaf'ev B. V.* Die musikalische Form als Prozess. Übers. E. Kuhn. 1. Aufl. Berlin: Verlag Neue Musik, 1976. 412 S.
34. *Daniélou A.* Sémantique musicale. Essai de psychophysiologie auditive. Paris: Ed. Hermann, [1967]. 118 p.
35. *Darmschroder D., Williams D. R.* Music Theory from Zarlino to Schenker: A Bibliography and Guide. Stuyvesant, N. Y.: Pendragon Press, 1990. xlv, 523 p. (Harmonologia series : no. 4).
36. *Fujioka Yu.* Roshia ongaku no bigaku — Asafiev no intonēshon-ron o megutte. M.A. thesis. Tokyo University of Fine Arts and Music, 1982. 231 p.
37. *Jiranek J.* Asafievova teorie intonace, její genese a vi'znam. Praha: Academia, 1967. 303 s.
38. *Jiranek J.* Zu Grundfragen der musikalischen Semiotik. Berlin: Verlag Neue Musik, 1985. 256 S.
39. *Karbusicky V.* Grundriss der musikalischen Semantik. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986. 318 S.
40. *Kurth E.* Grundlagen des linearen Kontrapunkts: Einführung in Stil und Technik von Bach's melodischer Polyphonie. Bern: Drechsel, 1917. XII, 525 S.
41. *Kühl O.* Musical Semantics. Bern: Verlag Peter Lang, 2007. 261 p.