

ПРОБЛЕМЫ СОЦИОЛОГИИ МУЗЫКИ

В КОНТЕКСТЕ ТЕОРИИ ИНТОНАЦИИ Б. В. АСАФЬЕВА

Автор: В. Г. ЛУКЬЯНОВ

ЛУКЬЯНОВ Вячеслав Георгиевич - доктор философских наук, профессор кафедры истории и теории социологии РГПУ им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург) (E-mail: VGLukianov2008@yandex.ru).

Аннотация. *Рассматриваются идеи социологии музыки Б. В. Асафьева в контексте его теории интонации, раскрывается разработанная им оригинальная система понятий, позволившая обнаружить механизмы опосредствования связей музыки и общества.*

Ключевые слова: *Асафьев, теория музыки "интонационная культура", социология музыки.*

Проблематика социологии музыки обсуждается на страницах социологических журналов [Исхакова, Болтачев, 2006; Носоров, 2006; Дамберг, 2004], рассматривается на научных конференциях [Социология музыки, 2007], разрабатывается в диссертационных исследованиях [Куликов, 2005], включается в учебный процесс вузов [Карасева, 2009; Кудрявцев, 2012] и т.д. В этой связи возникает потребность в осмыслении музыкально-социологических идей отечественных ученых, внесших вклад в разработку теоретических и методологических основ социологии музыки и не получивших до настоящего времени систематического анализа. Среди них - русский советский композитор, музыковед, музыкальный критик, академик АН СССР (1943), Народный артист СССР (1946), один из основоположников советского музыковедения Б. В. Асафьев (1884-1949). Его социологические идеи получили рассмотрение в работах А. Н. Сохора (1924-1977), во многом способствовавшего разработке теоретической проблематики социологии музыки в 1960-1970-х гг. [Сохор, 1975]. Вместе с тем социологические идеи Асафьева, которых так или иначе касались многие исследователи, не получили специального анализа. Задача данной статьи - восполнить этот пробел, обратившись к его социологическим идеям, связанным с теорией интонации.

Собственно теория интонации музыковеда получила многостороннее осмысление [Орлова, 1984; Лукьянов, 1977]. Раскрыт ее эвристический потенциал и значимость для междисциплинарного изучения музыкального искусства. Это позволяет перейти к анализу социологического аспекта теории интонации Асафьева, разработавшего понятийный аппарат, с помощью которого оказалось возможным обнаружить особенности взаимосвязи музыки и общества. Отметим, что в этом плане отечественный ученый оказался в более выгодной позиции, нежели, например, Т. Адорно, язык которого "для современной социологии, - по мнению С. В. Дамберга и В. Е. Семенкова, - архаичен и проблематичен" [Дамберг, Семенков, 2004].

Долгие десятилетия наиболее сложным для научного объяснения в социологии искусства являлся сам механизм взаимосвязи искусства (в частности музыки) и общества. В 1920-1930-е гг. - время формирования интонационной концепции Асафьева (первая книга "Музыкальная форма как процесс" была опубликована в 1930 г., вторая - в 1947 г.) - были распространены идеи вульгарного социологизма, редуцировавшего этот механизм к частным зависимостям, пренебрегавшего относительной самостоятельностью искусства. Асафьев же в своих работах предвосхищает современную методологию, раскрывая (в рамках теории интонации) механизмы опосредования связи музыки и общества.

Рассмотрим подробнее идеи Асафьева, учитывая, что по своему содержанию его теория оказалась шире традиционной теории музыки. Как отмечал музыковед С. С. Скребков, "музыкальная интонация ... по самой своей природе... требует для своего изучения более широких категорий, чем категории теории музыки" [Скребков, 1967: 89]. Отметим также, что Асафьев не оставил законченного определения понятия "интонация". Однако он раскрыл разные ее грани [Лукьянов, 1977], что следует иметь в виду при изучении его музыкально-социологических идей.

Ученый специально подчеркивал отличие своего подхода от традиционно музыковедческого: он исследовал музыку с точки зрения "общекультурной эволюции", пытаясь обнаружить "ее значение в человеческой культуре", а также "наблюдать за жизнью музыки в общественно слагающемся сознании человечества" [Асафьев, 1971: 242, 274, 358]. С его точки зрения, музыкальный слух и сознание - продукты общественно-исторического развития: "человечество - социальное - строит музыку как деятельность социальную: и ритм и интонация для человека - им перестроенные, переосмысленные в трудовых процессах и эволюции общественного сознания факторы, а не "подарки природы", которым беспрекословно подчиняется человеческий слух". Для Б. В. Асафьева человеческий слух представляет собой "...следствие сложного исторического процесса (ведь тут речь идет не о физиологическом только органе)...". Например, историю европейского музыкального искусства он считал необходимым рассматривать в единстве с исторической эволюцией всей европейской культуры и народной жизни, подчеркивая, что "тон - напряжение, усилие, потребное для высказывания аффекта, длительного эмоционального состояния, безразлично - в музыкальном тоне или слове, - *тон в своей эволюции выработался в тесной связи с эволюцией человеческого "общественного" уха*" [Асафьев, 1971: 354-355; выделено мной - В. Л.].

В процессе исторического развития происходило закрепление в сознании европейского человека каждого из интервалов как носителя некоего "эмоционально-смыслового тонуса". Поэтому он и рассматривал образование "интервалики" как явление культуры: "Процесс закрепления в сознании европейского человека интервалов как интонационно (не механически) ощутимых и мыслимых звукосоотношений ускользает от исследователей. Бытовая практика "зовов" - слуховая сигнализация, - требовавших точных звукорасстояний и точного их интонирования, конечно, не могла не сыграть (наряду с другими потребностями - в звуке-сигнале, звуке-эмблеме и т. п.) большую роль в *образовании "интервалики" как явления культуры*" (выделено мной - В. Л.). Различение интервалов, несомненно, было завоеванием человеческого интеллекта [Асафьев, 1971: 212]. В этом плане он оказался на одной позиции с М. Вебером, работу которого "Рациональные и социологические основания музыки" (осталась незавершенной) Асафьев знал и называл "глубоко интересной". Вебер показал, что в процессе эволюции музыкального мышления формируются "рациональные" интервалы (прежде всего октава, квинта и кварта) и постепенно "из одновременного употребления исключаются известные находящиеся в иррациональной близости друг к другу тоны" [Вебер, 1994: 494]. По Веберу, в прежние времена у других народов музыкальный слух был, по-видимому, развит более тонко, однако, музыка нигде не прошла такой путь рационализации, который она прошла на Западе.

Как и Вебер, Асафьев утверждал, что процесс формирования интервалов и ладов в истории музыкальной культуры был исторически длительным: "...от бытовой практики сигнализации до выработки дисциплины интервалов музыкального искусства (учение о звуках, соотносящихся в системах трихордов, тетрахордов, октав и образующих лад) процесс осознания не мог не быть длительным". Фактически только с момента закрепления в европейском общественном сознании интервалов начинается реальная история музыки в Европе [Асафьев, 1971].

Вместе с тем, в плане методологии позиции Вебера и Асафьева принципиально различаются. Вебер рассматривает музыку как факт социологический, отвлекаясь от ее "смысла", т. е. от ее содержания. Эта позиция весьма уязвима. Как отмечал А. В. Луначарский, Вебер не обращает внимания на эмоциональную сторону музыки "и этим самым вырывает из своего очерка социологии музыки чуть не большую половину всего ее организма, его построения становятся чрезвычайно однобокими" [Луначарский, 1971: 164].

Иная позиция у Асафьева, который исходил из того, что "...музыка - искусство интонируемого смысла"¹. Поэтому необходимо понять самое важное "в музыке: что она прежде всего *искусство интонации*, а вне интонации - только комбинация звуков, на чем, в сущности, и "играют в игру слов" гансликианцы²; что 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" [Асафьев, 1971]. Каждый из интервалов закреплялся в музыке "как носитель некоего эмоционально-смыслового тонуса". Нельзя ограничивать область интонации вопросом, ответом, удивлением, отрицанием, сомнением и т.д., поскольку "область интонаций как смыслового звуковыявления безгранична". Однако их отбор "на каждой социальной стадии, затем эпохой, затем - в искусстве - стилистикой ограничен". Поэтому ученый и подчеркивал "роль интервала как интонационного барометра эпохи и стиля". В связи с этим сама интонация рассматривалась как своеобразный фундамент, на котором "созидается сложный комплекс музыкально-творческих явлений".

Мир музыки выступает как продукт деятельности массового общественного сознания, получающий свое закрепление в "устном музыкально-интонационном словаре" эпохи: "За ними, за произведениями, существует мир музыки как *деятельности массового общественного сознания* - от почти звукомеждометий, порой просто ритмо-интонаций, от характерных общелюбимых попевок до более развитых мелодических ростков, гармонических оборотов и до своеобразных обобщений, "вытяжек" из длительной цепи музыкальных впечатлений эпохи. "Устный словарь интонаций" очень подвижный, всегда в процессе становления, в борьбе привычного с новыми "вкладами". Но вместе с тем в нем постоянно налицо крайне "живучие", устойчивые звенья, составляющие "интонационный типаж" и с трудом преодолеваемые" [Асафьев, 1971].

Асафьев показал значимость для массового музыкального сознания "устного словаря интонаций", утверждая, что он представляет собой ту "нить Ариадны", благодаря которой слушатель может проникнуть "в состояние сознания композитора и в смысл его концепций. Вне этих "звуко-смысловых накоплений", всегда вызываемых памятью, как и звуки и слова родной речи (но без "внешних" представлений и абстрагируемых понятий), музыка не могла стать идеологией, образно-познавательной деятельностью сознания...". "Устный музыкально-интонационный словарь" эпохи представляет собой

¹ Для Асафьева, интонация и интонирование - две стороны одного и того же явления. Точно также как музыка может рассматриваться и как форма, и как процесс, точно также и интонация имеет процессуальную сторону - интонирование. Интонация, согласно ученому, представляет собой "интонируемую форму".

² Э. Ганслик (1825-1904) - австрийский музыковед, автор трудов по философии и эстетике.

изменчивый комплекс музыкальных представлений, благодаря которому оказывается возможным общение композитора со слушателем. Конечно, в массовом музыкальном сознании нельзя обнаружить целые музыкальные произведения ("разве что у профессионалов и редких любителей"), но в нем "отлагается сложный, очень изменчивый комплекс музыкальных представлений, в который входят и разнообразные "фрагменты" музыки, но который, в сущности, составляет "устный музыкально-интонационный словарь"". При этом ученый разграничивает "устный музыкально-интонационный словарь" и "абстрактный словарь музыкальных терминов". Первый - это живые, конкретные, всегда "на слуху лежащие" звукообразования "вплоть до характерных интервалов". При прослушивании "нового музыкального произведения сравнение происходит по этим общеизвестным "дорогам", ибо в них обобщены мысли и чувствования класса, сословия и т.д., вплоть до мельчайших общественных группировок" [Асафьев, 1971: 357-358; выделено мной - В. Л.]. Речь идет о специфике музыкального сознания отдельных социальных групп, об особенностях музыкальных субкультур. Правда, Асафьев терминов "социомузыкальная группа" и "музыкальная субкультура" не использует, они вошли в научный оборот значительно позднее. Например, подробную характеристику "социомузыкальных групп" ("socio-musical groups") дал А. Зильберманн (1909-2000), раскрыв их структуру, функции и особенности поведения [Silbermann, 1963].

Так же как позднее это констатировал Адорно в работе "Введение в социологию музыки. Двенадцать теоретических лекций" [Адорно, 1999: 52, 89], Асафьев исходил из того, что музыка - явление идеологическое. Музыка представляет собой вид идеологии. Однако, в отличие от Адорно (достаточно прямолинейно связывавшего музыку с "политической идеологией"), Асафьев, опираясь на свой понятийный аппарат, сумел избежать такого рода натяжек и более того, во многом предвосхитил современный подход к данной проблеме. Он анализировал музыку, опираясь на понятия "мировоззрение" и "мироощущение", т.е. фактически рассматривал музыку как форму опредмечивания картины мира композитора. Например, он отмечал, что "симфонизм Гайдна больше мироощущение, чем мировоззрение", и "...реалистическое мировоззрение композитора может убедить слушателей в реалистичности его произведений характерными приемами изложения мыслей - чуждый или непривычный общественному сознанию "звукословарь" завоюет право на признание" [Асафьев, 1971: 216, 271]. Интересно, что на аналогичной позиции стоял и другой отечественный мыслитель, занимавшийся проблематикой социологии музыки - А. В. Луначарский, употребляя термин "миросозерцание" при анализе творчества композитора СИ. Танеева (1856-1915): "...в музыкальные формы вкладывалось его собственное миросозерцание" [Луначарский, 1971: 131].

Такой подход позволил Б. В. Асафьеву, учитывая специфику музыкального искусства, точнее, нежели у Адорно, решить проблему взаимосвязи музыки и общественной жизни. С его точки зрения, она имеет две стороны. С одной стороны, музыка, так или иначе, подготавливает "социальные сдвиги", а с другой - в результате этих "сдвигов" изменяется мировоззрение и мироощущение людей, что находит свое выражение в новом интонационном строе музыки. Что касается первой стороны, то ученый подчеркивал: "Иногда задолго до великих политических и общественных переворотов, иногда почти накануне их, в области человеческой интонационной культуры (язык, слово, речь, пение) заметно "волнение". Споры вокруг тех или иных элементов музыки как выразительных средств становятся острее, упорнее и злее: это уже не случайные суждения и мнения, не преходящие критические очерки и заметки, а борьба за существо дела. Обнаруживается резкое разделение лагерей" [Асафьев, 1971: 300]. Данный аспект подробно рассматривается, опираясь на анализ музыкальной истории Франции предреволюционной поры: "для общественной мысли предреволюционной Франции музыка вступает в ряд тех идейных явлений и факторов, которые служат созданию новой общественности. Музыка возвышенного эстетического строя идей переосмысливается (Глюк), музыка - наивный, просто-

душный сердечный мир интонаций "низших классов" - *выступает с таким эмоционально-убедительным строем интонаций, что сопротивляться им нет возможности*" (выделено мной - **В. Л.**). С другой стороны, общественные потрясения вызывают к жизни "новый эмоциональный строй", происходит "переустройство музыкального сознания", музыка при этом выступает проводником мироощущения и мировоззрения, "идейного мира" новых социальных сил: "Человечество меняло мировоззрение, шла борьба понятий, мнений, традиционных убеждений. Люди переосмысливают и свой эмоциональный строй. Какими интонациями была насыщена эпоха, то она желала слышать и в музыке. Период "бури и натиска" в Германии - это интонации страстные, восторженные, пафос, доходящий до надрыва, крика, исступления" [Асафьев, 1971: 301, 257].

Асафьев сумел отобразить такое "переустройство музыкального сознания", органично связав внутри- и внемузыкальные явления: в периоды общественных преобразований возникает "кризис интонаций" ("интонационный кризис"), изменяется "устный музыкально-интонационный словарь" эпохи. Как он подчеркивал, "с точки зрения общекультурной эволюции понятно, что в музыке должны были совершиться, под влиянием исторических процессов, изменения; но почему совершались такие-то и в такой-то форме, - оставалось неясным. На смену этой неясности я выдвигаю гипотезу "кризисов музыкальных интонаций"... Характерно, что явления, интонационно-органически подготовленные предшествующей кризису эпохой и связанные с передовыми идеями в росте общественного сознания, *кризисом интонаций не отменяются, но осмысляются, вкореняются и переходят в высшее художественное качество*. Так обстояло дело с зарождением и развитием сонатности до французской буржуазной революции и бурным, мощным взлетом бетховенского симфонизма..." [Асафьев, 1971: 358-359; выделено мной - **В. Л.**]. Как же Асафьев трактует понятие "кризис интонации" (или иначе, "интонационный кризис")?

По его мысли, "кризис интонации"- это процесс переоценки и переплавки в новый эмоциональный строй наиболее для этого приспособленных и доступных массовому сознанию лирических напевов параллельно новому мелодическому творчеству. В этот период для новых общественных слоев слушателей "либо ветшают, либо кажутся искусственными" не только отдельные музыкальные произведения, но и лежащие в основании музыки определенной эпохи "интонационные накопления", которые определяют требования музыкальной публики и господствующие вкусы. В это время музыка словно бы отбрасывает все лишнее, субъективное или отвлеченное. По словам Асафьева, "новые люди, новое идейное устремление, иная "настроенность эмоций" вызывают иные интонации или переосмысливают привычные. Горе композиторам, не услышавшим этих перемен! Их не будут слушать, ибо не слышат мысли их музыки. Все равно, как если писатель, основываясь на каком-либо превосходном академическом словаре - создании прошлого, - выйдет с этим стилем в литературу новой эпохи, язык которой и динамизировался, и морфологически и фонетически переосмыслился" [Асафьев, 1971: 262].

Кризис начинается с ощущения "несвоевременности, устарелости, мертвенности" интонаций еще признаваемых образцовыми музыкальных произведений, а заканчивается "заменой их произведениями нового интонационного строя как носителя современных мыслей и чувствований. Поэтому Глюк, Гретри, Вагнер, Даргомыжский, Мусоргский формулировали свои реформаторские идеи различно, но сущность их дела оставалась схожей. "Иное" заключалось в разности эпох, места, времени и исторической ситуации..." [Асафьев, 1971: 258-259].

Асафьев показывает, что кризис интонации зачастую является предвестником возникновения принципиально новых явлений в музыкальном искусстве, которые становятся "обобщающим завоеванием": речь идет о рождении европейского многоголосия, возникновении оперы в Италии, русской симфонической музыки и др. Вслед за эпохами интонационных кризисов "начинается борьба за новые ин-

тонации, новую выразительность". Эта борьба "...сопровождается переоценкой господствовавших музыкальных ценностей с позиций идеологии новых слушателей. Она тем острее, если совпадает с политическими переворотами и переустройством государственного общественного строя. А так и было в бетховенское время" [Асафьев, 1971:276].

Так, размышляя о времени, предшествовавшем возникновению оперы, ученый показывает, что "к этому времени, в Италии особенно, обнажился "кризис интонаций", на севере Европы выявленный и преодоленный реформацией и религиозными войнами, здесь же задержанный и обостренный католической реакцией" [Асафьев, 1971: 318]. Однако "перестройка" умственной и эмоциональной культуры человека эпохи Возрождения "привела к новому качеству и строю интонаций, насытила их силой и яркостью небывалых жизнеощущений". Это произошло "именно в Италии, где музыкальность народа и его художественная чуткость привели к прогрессивнейшей вокальной культуре, к *bel canto*... - культуре, раскрывшей обаятельность, тепло, все сокровища психической жизни человека в его голосе, "поставленном на дыхании"... Не следствием исканий внутри самой музыки, в ее технике и стиле, а следствием революции интонации, ставшей в "пении - дыхании" независимым искусством-отражением обогащенной психики, было рождение вскоре завоевавшей весь мир итальянской новой музыкальной практики, душой которой была мелодия. Можно сказать, что до этого музыка была ритмо-интонацией, высказыванием, произношением; теперь она стала петь, дыхание стало ее первоосновой. Вот тогда-то и возникла опера" [Асафьев, 1971: 318-319].

В России в XVIII в. также имел место "длительный интонационный кризис". Он был связан с "переустройством музыкального сознания" в связи с резким поворотом к западноевропейскому инструментализму: "В эпоху великого культурного поворота в русской истории от XVII на XVIII век русская музыкальная культура была, в главных и основных своих проявлениях, исключительно интонационно-песенной и **р а с п е в н о й**, чем определялась и вся система музыки. Резкий поворот к западноевропейскому инструментализму с его школьными нормами, почти механически перенесенными на русскую почву, вызвал *сложный и длительный интонационный кризис*". Асафьев отмечает, что проблема была не просто в новом типе учебы у иностранцев, а в совершенно "ином методе слухового (интонационного) мышления-выражения: были ведь затронуты и мироощущение, и мировоззрение народа". Фактически весь XVIII век прошел в усвоении опыта западноевропейской музыки, в насаждении свойственных тогдашней европейской музыке выразительных средств. Он отмечает, что только незначительная часть страны (культурные центры, наиболее просвещенные поместно-усадебные "очаги" слушания музыки) участвовала в "переустройстве музыкального сознания". Вне таких очагов усвоение шло "длительно и неохотно, пока гений Глинки не вызвал творческими обобщениями новую жизнь русской музыки, сомкнув в своем стиле все ценное наше народное с передовым музыкально-интонационным мышлением Западной Европы" [Асафьев, 1971].

Асафьев не только раскрыл связь "кризиса интонации" с общественными процессами, он сумел проанализировать внутренние (для музыкального искусства) механизмы преодоления интонационных кризисов. Один из таких механизмов - "переинтонирование". Как отмечала исследовательница его теории Е. М. Орлова, "переинтонирование" - это синтез старых и новых интонаций в новом смысловом контексте, рожденном изменившимся строем общественной жизни [Орлова, 1971: 15]. Именно поэтому можно с уверенностью утверждать, что Асафьев сумел сделать то, что многим до него и после него не удавалось, - раскрыть взаимосвязь внутри- и внемузыкальных процессов и шире - показать механизм опосредствования музыки и общества.

По его словам, в революционные годы парижане переинтонировали множество популярных напевов прошлого: "Революционный, танцующий и поющий Париж, ритмуя и *интонируя* "по своему *темперamentу*" множество уже известных мелодий

(наряду с созданием новых), *вносил своим "как" - новым качеством "высказывания" - современный строй эмоций* в сложившийся стиль гомофонной песни-танца и песни-романса. Это отбор, переоценка, переосмысление, проба - выдержат ли материал и формы напор новых идей и чувствований, и так как это музыка, то *проба происходит через переинтонирование*: тонус и динамика "произношения" совсем иные, а материал - привычный. Ритмо-акценты острые, "перебойные"; концовки-кадансы четкие, "без росчерков"; инкрустируются любимые, характерные для эпохи "Марсельезы" и "Карманьолы" интервалы и длительности; поступь (*mouvement, tempo*) решительная; линии мелоса суровые, без лишних украшений - вот краткий перечень средств, применением которых вносятся в простой гомофонный склад динамика революции, темперамент, порыв, устремленность" [Асафьев, 1971: 263; выделено мной - **В. Л.**].

Анализ взаимосвязи музыки и общества у Асафьева был бы неполным, если оставить без внимания его трактовку проблем музыкальной коммуникации. По словам ученого, интонация связывает в единство композиторское творчество, исполнительство и слушание-слышание. Возникает вопрос: каким образом? Асафьев показал связь индивидуального творчества и восприятия с музыкальным сознанием и бытом всего общества, используя термины "общественное сознание эпохи", "общение" композитора со слушателем, "интонационный язык", "бытовые интонации" эпохи, "интонационный строй эпохи", "общественное интонирование", "область бытования" музыкального произведения. Он утверждал, что жизнь музыки как искусства включает в себя ряд этапов: (1) сначала музыка опирается на интонации предшествующих эпох; (2) затем она сама питает музыку последующих поколений; (3) наконец, происходит исчерпание жизненного содержания ее интонаций и (4) она в преобразованном виде становится материалом для композиторов последующих эпох.

Обращаясь к анализу композиторского творчества, Асафьев подчеркивал, что все великие и многие дошедшие до нашего времени музыкальные произведения обязательно имеют в себе "бытовые интонации" породившей их эпохи. Через них, как уже отмечалось, слушатели воспринимают музыкальное произведение: "...постепенно, с помощью знакомых интонаций как "гидов" слух строит мост к постижению и остальных "составов" произведения. И тогда новые интонации входят в "бытовой обиход", и по ним уже строятся суждения о последующих произведениях. Сочинения большого масштаба, конечно, никогда сразу не охватываются во всей их конструктивной значимости. Сами критики их так не охватывают". Он отмечал, что из произведений гениев "...живут дольше и устойчивее далеко не только наиболее интеллектуально тонкие и глубокие, но *те из них, в которых умно инкрустированы характерные, общезначимые интонации эпохи*. Например, Шестая симфония Чайковского, h-moll'ная Шуберта, Страсти по Матфею Баха etc.; примеров множество. И обратно: какая незавидная судьба у "Фальстафа" Верди, оперы для немногих музыкантов!!" (выделено мной - **В. Л.**). С другой стороны, чем "субъективнее интонационный язык композитора", тем труднее его музыкальные произведения "входят в "круг звукоидей" эпохи", "тем труднее и короче жизнь его музыки". Музыкальное произведение "может быть идейно высоким, мудрым, пронизательно отражающим действительность, но пройдет много времени, прежде чем оно станет общепризнанным" [Асафьев, 1971: 268].

Таким образом, опора композитора на интонационный словарь эпохи - главное условие жизнеспособности его музыки. Прогресс интонационных искусств не заключается в изобретении субъективно-необычного музыкального языка. Например, "...Бах, Моцарт, Бетховен, Глинка, Чайковский - как оказывается при ближайшем рассмотрении состава их "интонационного словаря" - работали над сравнительно "скромным кругом основных выразительнейших интонаций окружающей среды", не боясь "разменной интонационной монеты"". Однако один и тот же "интонационный словарь" может служить разным целям: у "композитора-мыслителя, популярнейшие

интонации эпохи становятся живым родником музыки высокого интеллектуального уровня"; с другой стороны "в "руках" композитора-дельца, "фабриканта на пошлый вкус" неизбежно обращается в потребительское месиво" [Асафьев, 1971]. И при этом для "композитора-мыслителя" всегда остается актуальной задача найти новые возможности музыкальной выразительности, вытекающие из нового эмоционального строя и содержания интонаций окружающей среды. Такой композитор сознательно или неосознанно "...остро ощущает малейшие нюансы, перебои и тем более смены в интонационном строе своего времени - в том, как высказывают свои помыслы и чувствования люди". Так, например, "Глюк... гениально-правдиво почувствовал свежесть нового интонационного строя своей эпохи... Эпоха "бури и натиска" внушила ему интонации бурного, страстного пафоса; этическая направленность философской мысли и политического недовольства вызвала интонации предгрозовых предчувствий, величавых промыслов и убеждений, а рядом со всем этим трагически ощущавшимся строем жили интонации "от сердца к сердцу" - интонации нового мира чувствований, к которым влекло всех. Наступившая революция вполне почувствовала, приняла и оценила дело Глюка".

Сквозь призму интонационной теории Асафьев рассматривал также музыкальное произведение и его исполнение: "Жизнь музыкального произведения - в его исполнении, т. е. раскрытии его смысла через интонирование для слушателей...". Поэтому музыкальное исполнительство представляет собой интонирование - выявлению музыки перед общественным сознанием, в процессе которого музыкальное произведение "становится достоянием общественного сознания". В этой связи он подчеркивал, что "вне общественного **интонирования** ("высказывание" музыки вслух перед слушателями) музыки в социально-культурном обмене нет. Произведение не проинтонированное (вокально или инструментально) существует лишь в сознании композитора, а не в общественном сознании... Неуслышанная музыка не включается в "слуховую память" людей, интересующихся музыкальным искусством, и в "сокровищницу" общепризнанных обществом, средой, эпохой и, конечно, классом интонаций, "питающих мысль и волнующих сердце"" [Асафьев, 1971:295].

Асафьева интересовала жизнь музыкального произведения в обществе, т.е. его "область бытования". Если произведение, по словам ученого, ответило на запросы чувств, вкусов, ума многих людей, если о нем спорят, если его исполняют, музицируя в своей среде, в подлинном виде или в переложениях и аранжировках, то оно "срастается с сознанием слушателей, его запоминают (чаще всего особенно взволновавшие фрагменты), напевают, "мурлычат себе под нос", порой даже неосознанно, механически, насвистывают, наигрывают на чем придется. Это уже популярность". В таком случае "...каждым легко узнаваемые и часто воспроизводимые звучания срастаются с сознанием множества людей, больше того - с их повседневной жизнью и становятся вне эстетических критериев" [Асафьев, 1971: 264, 265].

Асафьев подчеркивал, что в сфере бытования музыки действует "отбор случайный и сложный": "В каждую эпоху есть талантливые произведения и есть композиторы, так и не нашедшие исполнителей соответствующего образа мыслей, вкусов и чувствований. И в сравнении с музыкой созданной, число произведений, постоянно обращающихся в концертной практике, в музыкальном быту и "домашнем музицировании", крайне незначительно. Словом, тут действует отбор *и случайный и сложный. Нет данных утверждать, что всегда и всюду "общественно звучит" лучшее и что все известное - непременно качественно выше*" (выделено мной - В. Л.). Эта мысль стала весьма актуальной в наше время, когда шоу-бизнес диктует свои "правила игры", навязывая публике то, что, по словам Асафьева, "калечит "слуховую память" массового восприятия" [Асафьев, 1971: 296].

Важным звеном музыкальной коммуникации выступает восприятие музыки, которое предполагает наличие специальной подготовки слушателя, его "историко-культурное развитие". Известно суждение Асафьева: "*Музыку слушают многие, а слышат*

немногие, в особенности инструментальную. Картины тоже смотрят едва ли не все, но не все видят живопись-искусство. Под инструментальную музыку приятно мечтать. *Слышать так, чтобы ценить искусство, - это уже напряженное внимание, значит, и умственный труд, умозрение*" (выделено мной - В. Л.). Ученый рассматривал процесс восприятия музыки как сотворчество слушателей. Слушая музыку и "делая ее состоянием своего сознания", воспринимающие "проходят путь, пройденный композитором", но при этом привносят в произведение "свои идеи, взгляды, вкусы, привычки и даже просто душевную расположенность". Асафьева интересовал сам механизм музыкального восприятия. Он полагал, что активность слуха состоит в том, чтобы, интонируя воспринимаемую музыку, каждое мгновение внутренним слухом, связывать его с предшествующим и последующим звучанием и в то же время "устанавливать его соотношения "арками", на расстояниях, пока не ощутится его устойчивость или "недовыясненность"". Слушать музыку надо как живую речь, не думая о "музыкальной грамматике". При этом в музыке нельзя упускать ни одной детали, надо осознавать каждое сопряжение звуков как "музыкально-смысловое убедительное и закономерное или, наоборот, незаконное или случайное, если в последующем следовании музыки нет вывода из данного ранее комплекса" [Асафьев, 1971: 335]. Отметим, что фактически этот же механизм восприятия музыки значительно позже Асафьева описал (в книге "Эмоции и смысл в музыке") американский исследователь Л. Мейер (1918-2007) [Meyer, 1957].

Асафьев различал слух музыкантов-профессионалов и слух непрофессионалов, подчеркивая, что существует временной лаг в развитии их слуха, поскольку слух профессионалов значительно опережает слух "воспринимающей массы". Он полагал, что кроме особых технических сложностей восприятия здесь "...действуют еще более *тормозы культурно-исторического порядка: 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 "изошренчества" и "одиоичество" новаторов, если они выбирают путь субъективных исканий, создавая свой звукоязык, избегая общепризнанных - несущих всем понятный смысл - интонаций. Эти одинокие опыты иногда так и поглощаются забвением, и никто к ним не возвращается, а иногда подхватываются и делаются "слышимыми" (им удивляются!), потому что процесс слухового восприятия - с других позиций - привел к тем же находкам уже *подготовленного историко-культурным развитием слушателя*" [Асафьев, 1971: 237; выделено мной - В. Л.].

Использовал ли Асафьев термин "социология музыки"? Ответ на этот вопрос мы находим в его работах 1927 г., в которых он ввел понятия "социология музыки" и "музыкальная социология", очертил основную задачу социологии музыки - выяснить, "чем была, есть и будет музыка в жизни, в бытовом и общественном укладе" и ее предметное поле [Асафьев, 1927]³. Фактически, его работа "Музыкальная форма как процесс", в особенности вторая книга этой работы "Интонация" и стали вкладом в разработку музыкально-социологической проблематики.

Завершая рассмотрение идей Асафьева, подчеркнем, что выдающийся ученый обладал способностью мыслить системно - видел объект **исследования** (музыкальную интонацию) с разных сторон. Его теория стала основой не только для музыковедческого анализа, но и для изучения музыки с междисциплинарных позиций, включая социологию музыки. Разработанный Б. В. Асафьевым оригинальный аппарат понятий позволил ему раскрыть механизмы опосредствования связей музыки и общества. Кратко суть его музыкально-социологической концепции можно представить следующим образом: музыкальный слух и сознание - продукты общественно-исторического развития; история европейского музыкального искусства находится

³ Данная проблематика нашла отражение в работе А. Н. Сохора "Социология и музыкальная культура" [Сохор, 1975].

в единстве с исторической эволюцией всей европейской культуры и общества; мир музыки - проявление деятельности массового общественного сознания; народ, культура, эпоха в их исторической жизни определяют "стадии интонации"; в истории музыкальной жизни можно обнаружить различные пласты "интонационных культур"; в истории общества и культуры постоянно происходило и происходит формирование и обновление общественного музыкального сознания, связанное с происходящими в обществе "социальными сдвигами"; музыка выступает как явление и фактор, который способствует формированию таких "социальных сдвигов"; социальные изменения вызывают преобразование мировоззрения и мироощущения людей определенной эпохи, что находит выражение в творчестве композиторов, исполнителей и сотворчестве воспринимающих музыку, в "переустройстве музыкального сознания"; музыка при этом выступает проводником мироощущения и мировоззрения, "идейного мира" человека; процесс формирования и обновления общественного музыкального сознания включает в себя, с одной стороны, возникновение "устного музыкально-интонационного словаря" эпохи, а с другой - его постоянную трансформацию ("кризис интонаций"); "новые идеи и чувствования" находят свое выражение в музыке через "переинтонирование".

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Адорно Т. В. Избранное: Социология музыки. СПб., 1999.
- Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Книги первая и вторая. Л., 1971.
- Асафьев Б. В. О ближайших задачах социологии музыки // Музыка средневекового города / Ганс Иоахим Мозер. Л., 1927.
- Вебер М. Рациональные и социологические основания музыки // Вебер М. Избранное. Образ общества. М., 1994.
- Дамберг С. В., Семенов В. Е. "Социология музыки" Теодора Адорно и современная музыкальная культура // Журнал социологии и социальной антропологии. 2004. Т. VII. N 2.
- Исхакова Н. Р., Болтачев Р. Р. Музыкальные предпочтения молодежи // Социол. исслед. 2006. N 6.
- Кудрявцев А. Социология музыки и типы эстетической коммуникации в искусстве. URL: <http://www.sociocult.ksu.ru/7pid=176> (Дата обращения: 25.04.2012).
- Куликов Е. М. Музыкальные предпочтения как дифференцирующий и интегрирующий фактор молодежной субкультуры. Автореферат к.с.н. М., 2005.
- Лукьянов В. Г. Учение об интонации Б. В. Асафьева и его разработка в советской теоретической литературе (философско-эстетический аспект) // Музыка в социалистическом обществе. Сб. статей. Вып. 3. Л., "Музыка", 1977.
- Луначарский А. В. В мире музыки. М., 1971.
- Носорев Ю. А. Предпочтения студентов-музыкантов. О возможности формирования музыкального вкуса // Социол. исслед. 2008. N 1.
- Орлова Е. М. Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления. М., 1984.
- Орлова Е. М. Исследование Асафьева "Музыкальная форма как процесс" // Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Книги первая и вторая. Л., 1971.
- Программа семинария по социологии музыки, составленная Б. В. Асафьевым, 1927 г. / Из истории советского музыкального образования: Сборник материалов и документов 1917-1927 / Отв. ред. П. А. Вульфус. Л., 1969.
- Программа учебной дисциплины "Социология музыки" для направления 040200.62 "Социология" подготовки бакалавра. Автор - доктор искусствоведения, проф. М. В. Карасева. М., 2009. URL: <http://www.hse.ru/edu/courses/3364761.html> (Дата обращения: 25.04.2012).
- Скребок С. С. Интонация и лад // Советская музыка. 1967. N 1.
- Сохор А. Н. Социология и музыкальная культура. М., 1975.
- Социология музыки: новые стратегии в гуманитарных науках: Международная научная конференция. М., 2007.
- Meyer L. Emotion and Meaning in Music. Chicago, 1957.
- Silbermann A. The Sociology of Music. London, 1963.