

ЗНАЧЕНИЕ ИНТОНАЦИОННОЙ ТЕОРИИ Б.В. АСАФЬЕВА В ДИРИЖЕРСКОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ

М.С. Снитко

*старший преподаватель кафедры духовой музыки
УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств
(Республика Беларусь, г. Минск)*

В последние годы в музыкальной практике все чаще встает вопрос о необходимости поиска путей создания общей теории дирижирования.

По справедливому утверждению известного советского педагога-дирижера Л. Гинсбурга для исполнителей необходим «теоретический фундамент, который раскрывая понимание сущности музыкального искусства, способствовал бы правильному решению практических задач музыкальной жизни» [6, с. 251].

Для того, чтобы разрабатываемые положения носили практическую направленность, «сами музыканты должны быть кровно заинтересованы в раскрытии сокровенных тайн музыкального искусства» [6, с. 252].

«Ограничиться же только музыковедческими исследованиями означало бы создание возможного отрыва от стоящих практических задач, – утверждает другой известный дирижер-педагог М. Канерштейн. – Установление общих основ теории дирижерского искусства требует самого пристального внимания со стороны всех дирижеров-исполнителей и педагогов» [8, с. 4].

Историей музыкального исполнительства накоплен богатый практический опыт, имеется обширное литературное наследие многих выдающихся исполнителей, дирижеров, педагогов. Здесь можно проследить глубочайшие концепции понимания сущности и задач дирижерского исполнительства, хотя эти концепции в работах различных авторов даже по родственным вопросам часто между собой весьма несхожи.

Для того, чтобы обобщить имеющуюся литературу по дирижированию, а также для определения путей создания новых теоретических работ в этой области, которые бы обладали действенной силой и находили практическое применение, необходимо прежде всего определить целенаправленность этих исследований.

В практике музыкального исполнительства и подготовке дирижерских кадров все острее встает вопрос о необходимости повышения у них интонационной культуры.

В данной работе совершается попытка связать ряд аспектов интонационной теории академика Б.В. Асафьева с некоторыми вопросами теории и практики дирижерского исполнительства.

Теория интонации Б.В. Асафьева возникла в результате глубоких исследований прежде всего музыки Чайковского, Глинки и других русских классиков XIX века. Она возникла, по словам известного советского музыковеда Е. Орловой, «как протест против установившегося статического метода анализа музыкальных явлений, получившего наибольшее

распространение в учениях Конюса, Римана, Праута, направленных на конструктивно-грамматическое расчленение музыкальной формы, рассматриваемой вне процесса развития музыкального содержания» [10, с. 411].

В доасафьевской мысли о музыке создавались предпосылки, оказавшие влияние на становление интонационного учения Асафьева. Однако, только Асафьев пришел к столь многоплановому пониманию интонационной специфики музыкального искусства.

Исчерпывающие выявить все категории определением понятия теории интонации Б. Асафьева представляется не простой задачей, «в связи с частым, – по словам Я. Мазеля, отражением в трудах Асафьева скорее самого движения авторской мысли, нежели его законченного результата, она (манера изложения Асафьева) все же в какой-то степени препятствует ясному систематическому и урловешенному изложению концепции, а следовательно и верному ее пониманию. Это препятствие приходится всякий раз обнаруживать и преодолевать, выявляя за сложным и порой противоречивым ходом рассуждений ученого подлинные основы его широкой и в сущности своей очень стройной системы теоретических воззрений» [9, с. 277].

Из большого числа категорий определения теории интонации Асафьева можно выделить три основных:

- интонация, как живой звуковой организм;
- интонация, как процесс, осуществляемый во времени;
- интонация, как функция общественного сознания, включающая в себя композиторское творчество, исполнительское искусство и слушательское восприятие.

Кратко остановимся на особенностях каждой из указанных категорий.

Первое положение «определяет сущность и эстетическую направленность интонационной теории Асафьева» [10, с. 398].

В процессе становления асафьевского понимания интонации как качества «осмысленного произношения» были созданы две работы ученого-публициста в ранний период его деятельности: «Обоснование русской музыкальной интонации» и «Речевая интонация». Эти книги явились узловыми вехами в анализе Асафьевым специфических закономерностей музыки как искусства.

В его «кратком путеводителе по концертам» читаем: «Интонация – качественная сторона звукообнаружения, «осмысление», одушевление звучаний. В этом смысле интонация противоплагается механической артикуляции, пассивной подаче звука и составляет важнейший признак музыки как искусства» [5, с. 56].

Позднее Асафьев напишет: «Понятие интонации как осмыслении звукоотношений в звучании подразумевает высший критерий всякого музыкального явления...» [3, с. 207]. И, наконец, в наиболее значительной своей работе «Интонация» выдающийся исследователь обобщает: «<...> интонация – прежде всего качество осмысленного произношения» [1, с. 98].

Интонирование Асафьев понимал, как процесс, осуществимый во времени. «Музыка, – читаем у Асафьева, – искусство обнаруживаемого в интонациях движения. Оно преимущественно моторное искусство.

Следовательно, ощущается во времени. Но, поскольку движение – не самоцель и не абстракция, а является обнаружением *слуха* одного из видов превращения энергии, поскольку в музыке не могут не ощущаться стадии большего или меньшего преодоления, сопротивления, порождающего ее материала» [3, с. 204].

В своей работе «Интонация» Асафьев поясняет, что музыке свойственно логическое развертывание мысли, а каждая техническая неловкость воспринимается как нарушение смысла.

Однако, если неожиданность обусловлена «свойственным музыке логическим ходом, – настроженный слух чутко реагирует на подобный «скачок мысли» [6, с. 180].

Пластичное движение мелодии Асафьев ассоциировал с мускулом, испытывающим сокращение и растяжение.

Существенную роль в процессуальном развертывании музыкальной мысли играет ритм, дисциплинирующий музыкальное становление материала, потому как «вне закономерностей ритмического становления нет и музыкального развития» [6, с. 183].

Музыкальное искусство Асафьев понимает как социальный фактор. Отсюда заметно его «понимание интонации как функции общественного сознания, которая для него осуществляется всегда во взаимосвязанном триедином акте: продукте творчества композитора, творческом акте исполнителя и результате активного восприятия музыки слушателем» [7, с. 62].

В своих мемуарах Б. Асафьев указывает, что «<...> музыка (выделено Б. Асафьевым. – М.С.) и заключается и существует в единстве и в соотношения творчества, исполнительства и «слушательства» через восприятие и умозрение. В единстве и соотношении, всегда исторически конкретно изменчивом. Музыка не в потусторонних амбарах и складах, а в общественном человеческом сознании и как содержание сознания, она одними только ощущается, «переживается», а другими умозрительно, познавательно постигается [4, с. 495].

Однако качество понимания интонации и автора и слушателя имеет свои особенности. «Композитор и слушатель «сталкиваются» на музыкальном произведении с разных «расстояний» и позиций, *познавая* (подчеркнутое выделено Б. Асафьевым. – М.С.) человека и как меру вещей, и как творческий рычаг действительности. Композитор через свое дело – творчество, сознание, творческое отражение объекта, а слушатель, *испытывая* данное в произведении отражение. Объект остался один и тот же – человек в действительности, но качество познания через художественное *наслаждение* различно. У композитора наслаждение в действии, у слушателя – в созерцании, оценке сделанного [4, с. 185–186].

Многопланово определяя интонационную сущность явлений музыкального искусства, теория академика Б.В. Асафьева является глубоко-содержательным исследованием универсального порядка...

Интонационная теория Асафьева, являясь многоплановым исследованием находит широкое применение во всех сферах музыкальной жизни.

Касаясь вопросов музыкознания, чехословацкий асафьевед Я. Иранек пишет, что теория Асафьева указывает на понимание того, что «основой музыковедческого исследования должна быть интонация как звуковое явление, непосредственно звуковой организм» [7, с. 61]. У самого Асафьева мы по этому поводу читаем: «В музыке ничего не существует вне звукового опыта. Поэтому ни одно определение не может возникнуть из «немых», из абстрактных, вне материала музыки лежащих предпосылок, а только из конкретного восприятия того, что звучит. Иначе говоря основной предпосылкой современной музыкальной терминологии становится *осознание музыки как звучащего движения в интонационно-ритмическом становлении организующих сил*» [3, с. 198].

Объективно указывая на необходимость выявления интонационного выражения в музыкальном тексте при проведении анализа музыкального материала, Асафьев пишет: «Основное пожелание музыковедам с точки зрения интонационного метода анализа очень простое, и, можно сказать, единственное: если музыка не услышана – не надо браться за анализ. Услышать – это уже понять. А слушать не слыша, а потом анализировать по поводу музыки – этого никому не запретишь, но тогда интонационный анализ не при чем. Музыковед, анализируя партитуру, разбираясь в рукописи, должен слышать, как композитор. Если он трактует исполнение, он обязан слышать, как исполнитель, понимая что такое план исполнения и намерение исполнительское. Навязывать свой план и свои намерения композитору или исполнителю, не учтя их стремлений, направления их мыслей, – все равно, что слепому стоять перед картиной и увидеть, что художник нарисовал не то, что надо. Не слыша мыслей композитора, и возможностей ее раскрытия, уверять, что музыка неудачна по форме, и что нужны другие формы, все равно, что от музыки требовать того, что выполнено фреской, а от фрески того, что свойственно станковой живописи маслом и т.д.» [1, с. 170].

Все вышеизложенное по вопросу музыковедения явно говорит о том, что анализ музыки должен производиться под углом зрения ее интонационного генезиса.

Композиторское творчество, как и считал Асафьев, должно опираться на интонационный строй своего времени с учетом особенностей слушательского восприятия.

«...Как бы ни были современны и точны, – читаем в книге «Интонация», – рационалистически изобретаемые или гордо субъективистские выдвигаемые как «мой язык» системы музыки (интервалы, звукоряда, лады, если они не находят опоры в данной стадии интонации, обусловленной общественным

сознанием, они не станут жизнеспособными [1, с. 167].

Однако уровень композиторского музыкального мышления и слушательского чаще всего различны потому, как слух «профессиональный <...> слишком опережает слух, воспринимаемый массой: отсюда неизбежность формального «изошренчества» и «одиочества» новаторов, если они выбирают путь субъективных исканий, создавая свой звуко-язык, избегая общепризнанных несущих всем смысл понятий – интонаций. Эти одинокие опыты так и поглощаются забвением и никто к ним не возвращается, а иногда подхвываются и делаются «слышимыми» (им удивляются!), потому, что процесс слухового восприятия – с других позиций – привел к тем же находкам уже более подготовленного историко-культурным развитием слушателя [1, с. 182].

Много внимания в своих трудах Асафьев уделял вопросам исполнительства. Ему было близко исполнительское искусство, «сотворческое композитору» и которое «не может быть лишь механическим «обнаружением нот» [3, с. 91].

Им написано несколько рецензии на выступления знаменитых исполнителей. Вопросам исполнительства посвящены специальные разделы в его книге «Музыкальная форма как процесс».

Исполнительскому искусству, как считал Асафьев, должно быть свойственно выражение «живой интонации», то свойство, которое «осмысляет общение людей друг с другом независимо от языка понятий» и формальных категорий логики» [6, с. 310].

Искусство дирижирования Б.В. Асафьев рассматривал как средство интонационного выражения. Специальных трудов по теории дирижерского исполнительства у Асафьева нет. Но несколько написанных в 1910–1920-е годы немногословных рецензий на выступления знаменитых тогда дирижеров и небольшой раздел в его второй книге «Музыкальная форма как процесс» содержат в себе глубокие обобщения сущности этого «загадочного» искусства «немой интонации».

«Дирижер, интонирующий новую для него партитуру до оркестровой репетиции – явление творческое, вернее сотворческое композитору», – пишет Б. Асафьев [1, с. 266].

Партитура должна быть изучена досконально, чтобы исполняемое произведение могло стать «частью существа», «частью организма» дирижера. «Не в формальных предписанных кресендо дело, а в том, что произведение исполняется, насыщается (выделено Б. Асафьевым. – М.С.) волнами звучаний, их приливом и отливом» [1, с. 226–227]. Дирижер посредством всего комплекса средств вызывает интонацию в окружающем его ансамбле. При этом необходимым условием должно быть проявление триединства чувства, мысли и воли.

Вспоминая выступления великих дирижеров, Асафьев писал, что у таких исполнителей в произведении «дышит каждый миг», а «искусство исполнения, не переставая быть великим продуманным искусством, ощущалось как взволнованная страстная речь! Вот тогда и постигалась

безмерность эмоциональной выразительности музыки как *интонации* (выделено Асафьевым. – М.С) и ее власть [1, с. 227].

Асафьев был страстным противником конструктивистско-механического исполнительства, которое лишь воспроизводит нотный текст, пусть даже весьма точно. Ему симпатизировал дирижер, чья «интонирующая рука говорит уму и сердцу», а музыка у такого исполнителя «овеваается воздухом и насыщается дыханием» [3, с. 227].

«Ритм у этих дирижеров никогда не метричен, – пишет Б. Асафьев, – В любой момент они могут насытить оркестр, как грудь воздухом и управлять дыханием; и в любой момент они могут властно перебить инерцию движения и заставить вздрогнуть оркестр (словно перебой в сердце) изменить динамику и темп. Они свободно владеют акцентами. Чувствуется, что ритм для них не фонари на шоссе с их монотонной мерностью, а жизненно необходимая, дыханием вызываемая осознанная дисциплина, организующая и распределяющая силу. Исполнение музыки благодаря органичности интонирования, принимает любой эмоциональный тон: и страстный нервный подъем, и спокойствие, уверенное в себе чувство и трагический пафос, и глубокое размышление – все возникает и чередуется гибко и естественно» [3, с. 227].

Дирижерское исполнительство, являясь творческим процессом, представляет собой акт переинтонирования произведения, созданного композитором. Интерпретация обусловлена прежде всего личным дарованием и интеллектом, запасом слуховых впечатлений и знанием музыкальных стилей.

1. *Сахарова, В.Н.* Интерпретация фортепианной музыки П.И. Чайковского в контексте теории и практики исполнительного искусства : монография / В.Н.Сахарова. – Минск : БГПУ, 2007. – 182 с.

2. *Асафьев, Б.В.* Избранные труды : в 5 т. / Б.В. Асафьев. – М. : АН СССР, 1952–1957. – Т. 5 : Избранные работы о советской музыке. «Музыкальная форма как процесс». Библиография и нотография. – 1957. – 388 с.

3. *Асафьев, Б.В.* Музыкальная форма как процесс : в 2 кн. / Б.В. Асафьев. – М. : Музгиз, 1963. – Кн. 1. – 1963.

4. *Асафьев, Б.В.* О себе [1884 – 1932. Из книги «Моя жизнь»] / Б.В. Асафьев // Воспоминания о Б.В. Асафьеве / сост. А.Н. Крюков. – Л., 1974. – С. 315–508.

5. *Асафьев, Б.В.* Путеводитель по концертам : (Словарь наиболее необходимых терминов и понятий) / Б.В. Асафьев. – 2-е изд. – М. : Сов. композитор, 1978. – 200 с.

6. *Гинсбург, Л.М.* Избранное / Л.М. Гинсбург ; общ. ред. В.П. Варунца ; предисл. К. Караева]. – М. : Сов. композитор, 1981. – 302 с.

7. *Иранек, Я.* Некоторые основные проблемы марксистского музыковедения в свете теории : интонации Асафьева / Я. Иранек // Интонация и музыкальный образ: сб. – М., 1965. – С. 53–94.

8. *Канерштейн, М.М.* Вопросы дирижирования / М.М. Канерштейн. – М. : Музыка, 1972. – 256 с.

9. Мазель, Л. О некоторых сторонах концепции Б.В. Асафьева / Л. Мазель // Статьи по теории и анализу музыки / Л.А. Мазель. – М., 1982. – С. 277–307.
10. Орлова, Е.М. Б.В. Асафьев : путь исследователя и публициста / Е.М. Орлова. – Л. : Музыка, 1964. – 460 с.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ