

И. И. Земцовский

АКАДЕМИК Б. В. АСАФЬЕВ КАК ЭТНОМУЗЫКОВЕД

(к 100-летию со дня рождения)

Академик Борис Владимирович Асафьев (1884—1949) оставил огромное литературное наследие. Его пятитомные «Избранные труды» (1952—1957) завершаются библиографическим списком, насчитывающим около 1000 названий. Многие работы ученого переведены на иностранные языки¹.

Здесь нет необходимости характеризовать творчество Б. В. Асафьева в целом, тем более что ему посвящены специальные работы². В них отражен жизненный путь Асафьева — композитора и музыковеда, критика и публициста, искусствоведа и литературоведа, педагога и общественного деятеля, писателя и драматурга, члена Союза композиторов и Союза писателей СССР. Выпускник историко-филологического факультета Петербургского университета (ученик А. С. Лаппо-Данилевского, С. Ф. Платонова и А. И. Введенского) и Петербургской консерватории (по классу Н. А. Римского-Корсакова и А. Н. Лядова), имевший таких наставников, как В. В. Стасов, И. Е. Репин, А. М. Горький, Ф. И. Шаляпин, А. В. Луначарский, Асафьев вырос в музыкального писателя мирового масштаба. Его энциклопедическая эрудиция поражала — читая более чем на десяти языках, он легко ориентировался не только в самых различных вопросах искусства (музыкального, театрального, поэтического, живописного), но и в истории, археологии, этнографии, философии, эстетике и даже астрономии и медицине. Обладая счастливой способностью в любом явлении увидеть живое, творческое начало, Асафьев всегда оставался историком и культурологом: для него не существовало изолированных объектов, все было исторически связано и обусловлено. Он не отделял в себе музыканта от историка и искусствоведа. Как опытному специалисту, ему достаточно было детали для психологически убедительного опознания и воссоздания целого. Самое активное участие принимал Асафьев в советском культурном строительстве — ему принадлежит учреждение Разряда истории музыки РИИИ — Российского института истории искусств (1919), Петроградской филармонии (1921), историко-

¹ См., например: *Asafjew Boris. Die musikalische Form als Prozess. B., 1976; idem. Musical Form as a Process/Translation and Commentary by Tull J. R. V. 1—3. Dissertation. The Ohio State University, 1977.* См. также не издававшуюся у нас статью Асафьева «Проблемы русской народной музыки», опубликованную на нем. яз.: *Probleme der russischen Volksmusik.— Melos, 1927, Jahrg. VI, H. 1, Januar, S. 11—18.*

² См.: *Луначарский А. В.* Один из сдвигов в искусствоведении.— *Вестн. Коммунистической академии, 1926, кн. XV* (перепечатано в книге А. В. Луначарского «В мире музыки». М., 1971, с. 201—226); *Орлова Е. М.* Б. В. Асафьев: путь исследователя и публициста. Л.: Музыка, 1964; Воспоминания о Б. В. Асафьеве/Сост. Крюков А. Н. Л.: Музыка, 1974 (здесь же автобиографическая работа Асафьева «О себе» — с. 317—508). Материалы к биографии Б. Асафьева/Сост. и коммент. Крюкова А. Н. Л.: Музыка, 1981; *Крюков А. Н.* Б. В. Асафьев. Л.: Музыка, 1984; *Орлова Е. М., Крюков А. Н.* Академик Борис Владимирович Асафьев. Л.: Сов. композитор, 1984. Об Асафьеве и его вкладе в советское этномузыкальное см. статьи И. И. Земцовского в кн.: *Вопросы теории и эстетики музыки. В. 6/7.* Л.: Музыка, 1967; *Социалистическая музыкальная культура. М.: Музыка, 1974* (перездана на нем. яз.); *Критика и музыковедение, в. 2.* Л.: Музыка, 1980.

теоретического факультета Ленинградской государственной консерватории (1925). Он заведовал Центральной музыкальной библиотекой, занимался вопросами музыки на всех уровнях образования, включая школы и рабочие университеты.

Немудрено, что в этом море интересов и свершений весьма скромно на первый взгляд выглядит деятельность Асафьева-этномузыковеда, тем более что задуманную в 1920-е годы книгу «Крестьянское песенное искусство» он так и не успел написать. Специальных статей по фольклору у Асафьева немного, отдельные высказывания его о народной музыке еще никем воедино не собраны, да и сам метод работы ученого, рассматривающего конкретную проблему всегда в комплексе со многими другими, как бы оттеснил интересующую нас тему на задний план. Однако такое впечатление обманчиво, и я надеюсь это показать. Главным для Асафьева было — и это очень важно — писать о музыке (в том числе народной) так, чтоб немусыканту стала понятной необходимость музыкознания, исследовать ее так, чтобы итоги исследования можно было сопоставить с данными смежных гуманитарных наук. Войти в самую сокровенную суть музыки, с учетом всех тонкостей психологии ее восприятия, и сделать эту суть доступной каждому и озаряющей каждого. Не быть узким специалистом и благодаря этому не разделять непроходимыми границами родственные области искусства и быта, искусства и культуры. Презирать самоцельную «кабинетную» этнографию и сделать все для того, чтобы музыкальная этнография стала в СССР подлинно исторической наукой о Человеке. Не являясь, как уже отмечалось, узким специалистом-этномузыковедом, Асафьев фактически был основоположником целой школы, находясь у истоков всего: первых комплексных экспедиций, первых спецкурсов по музыкальной этнографии, первых лабораторий и фонограммархива, первых библиографических картотек и книг по музыкальному фольклору в России начала 1920-х годов, зачатков музыкального славяноведения³.

В книге «О себе», созданной зимой 1941/42 г., Б. В. Асафьев фактически называет основные вехи на пути своего интереса к народному творчеству. Их три. В детстве, в 1890-е годы, это — павловская бабушка (по матери), которая щедро питала воображение впечатлительного мальчика своим богатейшим запасом сокровищ устного народного слова — сказки, легенды, пословицы, прибаутки, заговоры, поверья, «и великолепная романтика „невидимого“, но для нее вполне реального в природе»⁴. С этой «неведомой и нечистой силой» бабушка чувствовала себя в большом ладу. «И чего сердиться, хозяин, — говорила она домовому во время вьюжной ночи, — завел тут, спать пора, ну, ну, перестань...», а затем начинала свои увлекательные рассказы про быт «нежити», про встречи с нею старых людей, а заодно и про всякие павловские «„неладные“ места в лесах и в парке». Слушая эти былички, Б. В. Асафьев, по собственному признанию, «познавал романтику русского народного языка, а одновременно и образную русскую народную речь... Ее интонацию — музыку речи — я никогда не забывал»⁵.

Вторая веха — беседы с учителем, композитором А. Н. Лядовым, особенно после 1906 г. (год смерти В. В. Стасова). «Встречи с Лядовым оказались для меня путем к возрождению глубокого интереса к народному творчеству... В области русского фольклора я понимал его свободно и легко»⁶. Стимулов для бесед было немало: новые течения в русской живописи (Рерих, Билибин), оперы Римского-Корсакова на сказочные сюжеты, произведения самого Лядова на фольклорные темы, их общее увлечение «Калевалой», произведениями Лескова и др. Именно Лядов внушал молодому Асафьеву, что «в народном творчестве все дело в

³ Напомним, что его учениками были выдающиеся советские этномузыковеды — З. В. Эвальд (1894—1942) и Е. В. Гиппиус (родился в 1903 г.).

⁴ Воспоминания о Б. В. Асафьеве, с. 345.

⁵ Там же.

⁶ Там же, с. 418—419.

устной передаче, „с уха на ухо“, без нот»⁷. Это заставило задуматься над сущностью многого; отсюда берет начало и любимый термин Асафьева — «музыка устной традиции».

Третья вежа — встреча с московским композитором А. Д. Кастальским в 1914 г. Этот год вообще был знаменательным в жизни Асафьева: в марте появилась его первая статья в журнале «Музыка» под ставшим затем популярным псевдонимом Игорь Глебов, летом состоялась четвертая поездка за границу, отмеченная серьезными занятиями античностью в Италии. Кастальский для Асафьева — единственный в своем роде мастер русского хорового письма и «тончайший знаток народного творчества»⁸. В его музыке претворен «вековой опыт крестьянской полифонии устной традиции». Изучение хоров Кастальского, беседы с ним были для Асафьева «насущным хлебом и родником»⁹. То была кульминационная — в предреволюционный период — вежа, ибо благодаря знакомству с Кастальским, по словам самого Асафьева, он «стал еще усиленнее образовывать свой слух на народном мелосе и знаменном распеве»¹⁰.

Затем последовала разнообразная практическая работа, в частности сочинение национально-характерных танцев (русских, бельгийских, кавказских и даже японских) для патриотических концертов в Марининском театре (это были годы первой мировой войны).

После февральской революции Асафьев проявляет все возрастающий интерес к фольклору, ищет метод его изучения: «бесформенные рассуждения и голые догадки о сущности народной песни» ученого не устраивали¹¹. Планируя новый журнал «Мелос» (один из аргументов в пользу этого названия заключался в том, что понятие «мелос» объединяет средиземноморскую культуру как существенный исток европейской музыки с музыкой устной традиции, с народным творчеством), он рассчитывал «широко поставить отдел музыкальной этнографии и особенно русской народной песни»¹². К сожалению, вышло всего два выпуска «Мелоса» — в 1917 и 1918 гг., а архив журнала погиб в годы гражданской войны.

Особенно развернулась деятельность Б. В. Асафьева после Великой Октябрьской социалистической революции. В 1918 г. он составляет программу курса «Русская музыка» для народного университета, в которую включает разделы о русской народной музыке, о народно-песенном творчестве как основе развития русской музыки вообще¹³. Последняя проблема рассматривается ученым и во вступительной статье к сборнику «Прошлое русской музыки. Материалы и исследования» (1920), и в появившихся вскоре удивительных по талантливости и свежести «Симфонических этюдах» (1922). Не менее знаменательно, что статьи на тему «Музыка устной традиции», «Сравнительная музыкальная этнография» и «Фольклор» были включены Асафьевым в его популярный «Путеводитель по концертам», изданный в 1919 г. Вопреки зачастую бесплодным терминологическим спорам исследователь фактически приравнивал термины «музыкальная этнография», «музыкальная фольклористика», «сравнительное музыкознание» и др., так как для него областью музыкального фольклора были «народные песни, инструменты, условия бытования музыки и формы музицирования», шире — «музыкальная культура племен и цивилизаций...»¹⁴. По его мнению, сущность была важнее,

⁷ Там же, с. 422.

⁸ Там же, с. 483.

⁹ Там же, с. 485.

¹⁰ Там же, с. 485. Знаменный распев — русское культовое пение.

¹¹ См.: Центральный Государственный архив литературы и искусства (далее — ЦГАЛИ), ф. 2658, оп. 1, ед. 220, л. 11.

¹² Из письма к Н. Д. Кашкину (1839—1920) от 28 марта 1917 г. (готовится к печати в составе переписки Асафьева с Кашкиным, знаменательное для Асафьева знакомство с которым состоялось все в том же 1914 г.); об этих планах см. также в письме к Е. В. Богословскому, датированном маем 1917 г. (Материалы к биографии Б. Асафьева, с. 91).

¹³ См. Материалы к биографии Б. Асафьева, с. 231—233.

¹⁴ Асафьев Б. В. Путеводитель по концертам. Л.: Сов. композитор, 1978, с. 164—165.

чем термины, а она заключалась в изучении традиционной музыки непременно в единстве с бытом и культурой соответствующих народов, в понимании музыки как выразительного языка, т. е. одного из средств общения людей¹⁵.

20 октября 1919 г. Б. В. Асафьев был избран профессором по специальности русская народная музыка в РИИИ (ныне Ленинградский государственный ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкова).

За первые два учебных года Асафьев прочел такие курсы, как «История русской песни», «История русской народной музыки», «Народная инструментальная музыка», «Введение в музыкальную этнографию», «Русское народное музыкальное творчество». Он был инициатором этих курсов и автором программ¹⁶. Программа курса «Русское народное музыкальное творчество» (1920) состояла из развернутого введения и трех частей. Во введении обосновывалось «разветвление» русской народной музыки на песенную и инструментальную с последующими тонкими дифференциациями музыкально-стилевого порядка, без искусственного разделения на априорные для этномузыкознания жанры. В программу входило сопоставление русской народной песни с песней Запада и Востока. В качестве своеобразного раздела инструментальной музыки вводился колокольный звон. Первая часть курса посвящалась «археологии русской народной песни, т. е. изучению исторически образовавшихся мелодических слоев при условии восприятия песенной стихии как органического явления», вторая — ритмике, третья — форме (во времени и в пространстве). Один из учеников Б. В. Асафьева, А. В. Финагин (1890—1942), вспоминал впоследствии: «Борис Владимирович сразу захватил нас своеобразным методом ведения занятий, забросав нас подлинным материалом...»¹⁷. Ученый, «открыв чтение лекций по народному песнетворчеству, очень скоро объединил вокруг себя более свежие элементы студенческой среды»¹⁸.

В 1921 г., когда Асафьев был уже деканом факультета истории музыки, предполагалась организация Ученого комитета по исследованию русского народного творчества¹⁹. В 1923/24 учебном году на кафедре музыкальной этнографии и этнологии Отделения истории музыки курсов для подготовки специалистов Асафьев вновь прочел свое «Введение в музыкальную этнографию»²⁰. На 1926 г. им планировались такие курсы, как «Народное музыкальное искусство», «Сравнительное музыкознание», «Эволюция музыкального языка у различных племен и народов». Б. В. Асафьев был пионером введения всех этих курсов и единственным, кто мог осуществить их на современном ему научном уровне. Пожалуй, и на сегодняшний день эта деятельность Асафьева в области музыкальной этнографии остается беспрецедентной, по крайней мере в СССР. Уже по одному этому он заслужил внимание современной науки как этномузыковед. Но деятельность Асафьева-этномузыковеда только началась.

Асафьев планировал организовать летом 1922 г. экспедицию в окрестности Петрограда и Москвы для записи современных частушек и сохранившихся еще старых народных песен, а также выкриков торговцев. Из-за нехватки средств экспедиция не состоялась, пришлось ограничиться составлением картотеки всех опубликованных образцов русской народной песни (с 1923 г. — в форме специального семинария). Первый же выпуск неперIODической серии «Русская музыка», издаваемой Разрядом истории музыки РИИИ под редакцией Б. В. Асафьева, был посвящен фольклору: это была книга ученика Асафьева, секретаря

¹⁵ Асафьев Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. Л.: Музыка, 1973, с. 63.

¹⁶ См. Из истории советского музыкального образования. Сборник материалов и документов, 1917—1927. Л., 1969, с. 285—286.

¹⁷ Материалы к биографии Б. Асафьева, с. 167.

¹⁸ De musica. Л., 1925, в. 1, с. 102.

¹⁹ ЦГАЛИ, ф. 3289, оп. 3, ед. хр. 1, л. 2.

²⁰ Из истории советского музыкального образования, с. 292.

Разряда А. В. Финагина «Русская народная песня» (Петроград, 1923), написанная на основе лекций Асафьева и с приложением его материалов к библиографии²¹.

1925 год стал рубежом в биографии Асафьева — фольклориста и этнографа: в этот год он впервые «лично объехал Советский Север и настоятельно потребовал организации экспедиций по народному творчеству, и лелеял первые этапы создания музыкального фоноархива»²².

Маршрут Асафьева: Ленинград — Ладожское озеро — Свирь (Вознесение) — Онежское озеро — Петрозаводск — Суна-река (с заездом на водопад Кивач) — Медвежья гора — Шуньга — Великая Губа — Кижы — Петрозаводск — Званка — Старая Ладога — Званка — Новгород. В середине пути он встретил З. В. Эвальд с отцом, путешествующих там же, и предложил ей участвовать в будущей искусствоведческой экспедиции института на Север. Это было в июле 1925 г. В начале июня 1926 г. Асафьев рекомендовал для поездки на Север Е. В. Гиппиуса²³. Так было положено начало поистине исторической работе учеников Асафьева в области музыкальной этнографии.

Этнографические наблюдения самого Асафьева были очень яркими²⁴. Как никогда ясно он понял, что, «записывая один напев — получаешь лишь мертвую схему. Народное творчество не знает ценности только напева, самого по себе. Важно слышать, как живет этот напев в процессе интонирования, — а этого никакую записью не уловить... Организуя Секцию сравнительного музыкознания, и мы должны иметь в Институте хоть скромную музыкально-этнографическую лабораторию с фонографом...»²⁵. Тогда же он призвал спешно фиксировать народное искусство, изучать его «на месте среди соответствующей обстановки (ибо народная песня тесно связана со всем строем интонаций окружающей ее среды)»²⁶. На материале Ленинградской области Асафьев отметил, что даже «в границах приблизительно одного и того же бытового уклада сказываются на музыкальных интонациях разные старинные археологические „отложения“ (например, влияния когда-то здесь живших племен), культовые традиции, смена форм общежития, новые социальные факторы и т. д. вплоть до последних дней. Мне случилось, — писал он, — наблюдать в праздники в полуфинских деревнях верстах в 40—50 от Ленинграда „дивертисменты“ в двух отделениях. В первом водят хоровод по старине. Водят хором чинно, словно по ритуалу. Зрители благоговейно созерцают. Второе отделение: современные танцы и частушки под гармонь. Все интонации — иные. Иное и поведение слушателей»²⁷.

После своей поездки летом 1925 г. Асафьев выступил на Ученом совете РИИИ 25 сентября того же года со специальным докладом «О задачах музыкантов в фольклорной экспедиции»²⁸. Асафьев отделил задачи комплексных экспедиций (совместная работа музыкантов со словесниками и театроведами при записи песен, изучении речевой интонации, обрядов, особенно свадебного, и др.) от чисто музыкальных. Он поставил перед этномузыковедами задачу фиксации современных частушек, ценных в интонационном отношении, и напевов не только песен,

²¹ Указанное издание довольно далеко отходит от плана серии, разработанного Асафьевым; оно требует строгого критического разбора.

²² Воспоминания о Б. В. Асафьеве, с. 507.

²³ См. письмо к А. В. Финагину, опубликованное в кн.: Материалы к биографии Б. Асафьева, с. 120.

²⁴ Некоторые из них нашли отражение в работах ученого. См.: Асафьев Б. В. Крестьянское искусство Севера. — В кн.: Крестьянское искусство Севера. Л., 1926 (то же в кн.: Проблемы социологии искусства. В. 1. Л., 1926, с. 175—183; в сокращенном виде — в журн. «Сов. музыка», 1954, № 2, с. 63—75); *его же*. Музыка города и деревни. — В кн.: Асафьев Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании, с. 39.

²⁵ Крестьянское искусство Севера, с. 14—15.

²⁶ De musica, в. 1, с. 27.

²⁷ Асафьев Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании, с. 39—40.

²⁸ Материалы к биографии Б. Асафьева, с. 215—216.

былин и духовных стихов, но и причитаний, кличей, заговоров, а также образцов инструментальной импровизации, включая различные наигрыши, что раньше не записывалось. Музыкальный этнограф, по убеждению Асафьева, обязан фиксировать все то, что является научно ценным в эволюции мелоса, даже если исследуемый материал оказывается продуктом переходного исторического момента или же воспринимается как нарушение школьных правил музыкальной композиции. Экспедиция, научно-исследовательская в музыкальном плане, должна отмечать все, характеризующее процесс, ход развития народного музыкального искусства, чтобы глубже уяснить громадную роль музыкального творчества в народном искусстве вообще. По существу, Асафьев предложил здесь проект программы современных комплексных экспедиций с участием этномусиковедов!

С этих пор задачи музыкальной этнографии им конкретно связываются с состоянием фольклора и фольклористики в СССР. Характерно, что Асафьев не выделяет задачи музыкальной этнографии из всей совокупности задач современного ему русского музыкознания: он не мыслит его без этномусикознания. В программной статье, напечатанной в октябре 1925 г., ученый говорит специально об этномусиковедческом изучении русской народной музыки как бытовой музыки деревни. Его интересует, как создавалась эта музыка, где ее корни и истоки, что является в ней подлинным самобытным искусством и что «проработанным заимствованием (и заимствованием откуда)»²⁹. И подчеркивает, что эти задачи «стоят в тесной связи с проблемами сравнительного музыкознания и в соприкосновении с изучением древнерусской культовой музыки». В этом плане в качестве основных выступают следующие темы: крестьянское песенное искусство Русского Севера и песенный Восток в его связи с русским народным мелосом. Интонации древнейших культур во многом родственны, по Асафьеву, нашей песенной сфере. Восточная проблема возвращает русских этномусиковедов к идее «музыки мелоса», к песенности и потому имеет для судеб русской музыки непреходящий интерес. Его волнует и проблема «европеизации» русской народной песни в известных сборниках (от Трутовского до Лядова), и вопрос о сосуществовании на обширной территории СССР нескольких «звукорязыков» как способов и средств музыкального интонирования, и процесс ломки старинной песенной интонации в деревне, и чисто деревенские пути интонационного преломления современности, и мн. др. Здесь же Асафьев решительно выступает против европоцентризма в этномусикознании, подчеркивая важность открытия «сравнительным музыкознанием» «новых» музыкальных культур — равноправных, по-своему выразительных, обладающих своей эволюцией³⁰.

В следующем году вышла еще одна программная статья Асафьева, в которой, в частности, подчеркивалась необходимость изучения форм народной музыки разных эпох «в тесной спаянности» с научными проблемами этнографии, социологии, истории и поэтики на основе фонограмм-архивов. Без этого не может быть построена социология искусства. «Для музыканта-профессионала, для археолога, для ученого этнолога и этнографа, для исследователя исторического взаимодействия форм быта с его искусством важно обязательное знакомство с подлинными образцами народной музыки и подлинным характером ее звучания»³¹.

В 1928 г. в Берлине Асафьев познакомился с фонозаписями музыки племен и народов Азии, Африки, Австралии и Америки. Ему становились все более ясны недостатки сложившихся форм собирательства, упускающего из поля зрения громадные пласты музыкального материала.

²⁹ Глебов И. [Асафьев]. Современное русское музыкознание и его исторические задачи [Доклад, прочитанный автором на заседании Исторической секции Разряда истории музыки РИИИ 21 сентября 1925 года]. — В кн.: *De musica*, в. 1, с. 15—23.

³⁰ Там же, с. 10.

³¹ Асафьев Б. В. Русская народная песня и ее место в школьном музыкальном воспитании и образовании. — В кн.: Асафьев Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании, с. 114 (ср. с. 108, 111).

27 февраля 1928 г. Асафьев обращается с письмом к А. М. Горькому³², в котором формулирует четыре тезиса о сущности музыкально-фольклористической работы в Ленинграде, осуществляемой им и его учениками, и о своеобразии их подхода к изучению народного музыкального творчества:

1. Наблюдать в каждой исследуемой местности бытующую песню, не допуская «вкусового» отбора при фонозаписи.

2. Народная песня — не материал для «художественной обработки» композиторами, а самостоятельная и не менее художественная культура, имеющая обмен с городской профессиональной музыкой, но развивающаяся своими особыми путями как музыкальное творчество устной традиции.

3. Музыка устной традиции отличается от урбанистической культуры в психологическом, социальном и музыкально-формальном отношении, будучи по существу импровизационным творчеством.

4. Имеется установленная ленинградскими этномузыковедами тесная связь между изменениями темпа и уклада жизни и изменениями характера и форм песенного творчества. В СССР есть возможность слышать музыкальные интонации, восходящие к первобытным этапам музыкальной культуры в живых «памятниках» устной передачи: воочию наблюдаются вековые потоки и наслоения мелоса.

Эти глубоко принципиальные тезисы, воспринимаемые ныне как само собой разумеющееся (хотя, будем откровенны, не до конца реализованное), в 20-е годы были поистине революционными для этномузыкального знания, причем не только отечественного.

В мае 1929 г. Асафьев обращается в правление Ленинградской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова с докладной запиской «Об организации музыкально-исторического музея»³³. Он предлагает создать два музея — при консерватории и при Академии наук СССР. Академический музей должен был охватить явления музыкально-этнографического характера, включая эволюцию музыкальных инструментов как материальной музыкальной культуры, т. е. представлять собой фонограммархив и галерею музыкальных инструментов вместе с тонометрической лабораторией. Асафьев считал, что лишь в таком случае музыкальная этнография и история музыкальной материальной культуры не будут оторваны от общей этнографической и эргологической (инструментоведческой) работы. С другой же стороны, востоковедная и этнографическая работа Академии наук получила бы необходимое ей дополнение в музыкальной сфере. Как мы знаем, эта идея Асафьева частично реализовалась в виде фонограммархива ИРЛИ (Пушкинского дома) АН СССР, куда были переданы фономатериалы первых комплексных экспедиций (1926—1927 гг.) на Русский Север.

Асафьев никогда не ограничивался призывами, он стремился реализовать поставленные задачи в своей организационной, педагогической, композиторской и музыковедческой деятельности. Так, на протяжении второй половины 20-х годов Асафьев работал над книгой о творчестве композитора И. Стравинского (опубликована в 1929 г.). Позволю себе утверждать, что в этой монографии содержится больше ценнейших этномузыковедческих наблюдений и обобщений, чем во многих специальных трудах. Трудно перечислить все богатство музыкально-фольклористических мыслей, разбросанных на страницах этой удивительной книги, написанной как бы на одном дыхании. Полагаю, что она заслуживает специального этномузыковедческого разбора.

В 30-е годы Асафьев обращался к фольклору и в своем композиторском творчестве, в частности во время работы над балетом «Пламя Парижа». Этот период хорошо освещен в нашем музыкознании, поэтому здесь на нем можно не задерживаться.

³² Впервые опубликовано в кн.: Материалы к биографии Б. Асафьева, с. 131—133.

³³ Опубликована в кн.: Материалы к биографии Б. Асафьева, с. 228—229.

40-е годы — вершина творчества Асафьева. Выходят его знаменитые книги о Глинке, вторая часть труда «Музыкальная форма как процесс» (1947), статьи о русском фольклоре и югославской народной музыке (последнюю он использовал в музыке к балету «Милица» — о борьбе югославских партизан). В программной статье «О русском музыкальном фольклоре как народном музыкальном творчестве в музыкальной культуре нашей действительности» (1942), каждое слово названия которой было дорого Асафьеву, ибо несло глубокое содержание, он предостерегал против превращения фольклорного собирательства, систематизации и т. п. «в самодовлеющее архивное хозяйство, оторванное от насущных творческих задач современности. Современный творческий опыт должен быть обоснован музыкально-народоведчески». Преступно отделять фольклор от развития всей музыкальной культуры. Необходимо выявлять «бесспорную высокохудожественную ценность музыкально-народного *мастерства*». Песня создается не «обмерами». Объект фольклорного исследования — «жизнь народной музыки, постоянное ее становление, ее никогда не мертвеющее раскрытие в живых интонациях»³⁴. Такую науку о музыкальном фольклоре как народно-национальном музыкальном творчестве (а не как архивоведение и «фольклористическая акустика») Асафьев полагал сделать «основной в нашем музыкально-композиторском образовании наряду с другими *высшими* дисциплинами»³⁵. В этой же краткой, но удивительно емкой статье Асафьев писал об актуальности такого существенного начинания, как «историко-терминологический и диалектологический словарь-путеводитель по музыкальному фольклору в широком смысле этого понятия, т. е. как народной музыки»³⁶. Такой «словарь» необходим для изучения живого и изменчивого процесса развития музыкально-художественной речи, для познания закономерностей живого народного мастерства и т. п.

Осталось обобщить некоторые из основных этномузыковедческих идей Б. В. Асафьева. Трудности, возникающие на этом пути, отнюдь не только историковедческого характера. Дело в том, что все лучшее из наследия Асафьева-этномузыковеда связано с его теорией интонации — теорией на первый взгляд сугубо музыковедческой. Сущность ее нелегко изложить даже в специальных терминах. Тем более нелегко разъяснить ее на страницах немуюзыковедческого журнала. Однако попытаюсь это сделать по возможности доступно, не опуская главное. Именно в теории интонации — основа основ всей деятельности Асафьева, его концепции и, более того, основа основ советского вклада в мировую науку о музыке и фольклоре.

Термин «интонация» ввел в обиход теоретического музыкознания Б. Л. Яворский (1877—1942). В этот термин вкладывалось не обычное понимание (точность или чистота воспроизведения музыкального звука), а нечто гораздо большее: интонация как основная и специфическая форма проявления мысли в музыке — мысли музыкальной, не передаваемой никакими другими средствами. Как подчеркнул Г. В. Келдыш, теория интонации Асафьева — гипотеза, помогающая, говоря его же словами, найти «ключ к действительно конкретным обоснованиям музыкального искусства как реальнейшего отображения действительности»³⁷. В чем же эта ключевая сущность теории интонации?

Начну с того, что в центре асафьевской концепции стоит человек. Не звуки, не ноты, не формы-схемы музыки, а живой человек, исторически, социально и этнически конкретный, обладающий своей — естественно, устной — интонацией. «Музыка начинается, как и язык, с живой интонации»³⁸. За этой исходной посылкой — практически все. Не случайно Асафьев писал о том, что главное в деятельности музыковеда — полюбить человека в его художественном становлении, через позна-

³⁴ Асафьев Б. В. Избр. труды, т. IV. М., 1955, с. 23.

³⁵ Там же, с. 24.

³⁶ Там же, с. 23.

³⁷ Музыкальная энциклопедия, т. I. М., 1973, стлб. 236.

³⁸ Асафьев Б. В. Избр. труды, т. IV, с. 123.

ние его творчества (кстати, и поныне человек как центральное звено гуманитарных концепций остается идеалом, не всегда достигаемым)³⁹

Если в центре концепции музыки стоит человек, то и сама музыка воспринимается и трактуется прежде всего как живая, образно-выразительная речь. Эта речь невольна, по самому материалу музыки, имеет интонационную природу и интонационно осмыслена — осмыслена как атрибут эмоционально содержательного общения. Музыка для Асафьева — «прежде всего искусство человеческого общения»⁴⁰. Заметим, что с этим связаны и психологическая убедительность трактовок Асафьевым отдельных музыкальных произведений, и убедительность его обобщений: он говорил не просто о «музыке», а о «развитии всей интонационной культуры человечества как общения людей»⁴¹. Общания, разумеется, содержательного.

Естественным следствием «антропоцентризма» асафьевской концепции явился его всепроникающий историзм, историзм во всем и всегда, включая главное — историзм ощущения интонационной культуры, интонационного содержания, типа интонационного общения. Отсюда его блестящая идея «переинтонирования» — переосмысления напевов и т. п.

Итак, интонация обуславливает не чистое или фальшивое пение (игру на инструменте), не «количество», а переход количества в качество, т. е. содержательный аспект музыки и музицирования: эмоционально наполненное, социально оправданное, этнически конкретное, историко-стилистически определенное, психологически достоверное. Короче: в основе музыки, в том числе и народной, лежит «мысль-интонация»⁴². Функция интонации — быть носителем музыкального смысла. Музыка социально существует как осмысленная речь, как могучее средство общения⁴³. На этом основано коренное для Асафьева понятие «слуховое мышление»⁴⁴ и определение слуха как сознания музыканта⁴⁵. Слух — мера вещей в музыке, ибо весь секрет интонационного подхода в том, что «мысль-слух — слух-мысль»⁴⁶. Мысль-интонация, проводимая через мысль-слух, образует всегда и всюду конкретную систему. «Интонационная система становится одной из функций общественного сознания»⁴⁷. Именно это позволило Асафьеву не ограничиваться анализом индивидуального композиторского сознания и подключать к своей концепции «мир музыки как деятельность массового сознания»⁴⁸. Между индивидуальным и коллективным нет пропасти; наоборот, индивидуальное невозможно без коллективного. Поэтому Асафьев вводит понятие «интонационного словаря», характерного для той или иной эпохи в целом. В сфере народной музыки это понятие работает безотказно. Асафьев-этномузыковед, не отделяя себя от Асафьева-музыковеда, не разделял и творчество на индивидуальное и коллективное, не разделял индивидуального и коллективного «композитора» (поэтому, кстати, название одной из последних его статей — «Композитор — имя ему народ» — глубоко принципиально). В музыке любых традиций главным для Асафьева был их творческий характер, и соответственно в его концепции главенствовал творческий аспект — творчество как атрибут человека, человеческого музыкального мышления. С этим связана и дефиниция интонации как «комплекса музыкальных помыслов, постоянно находящихся в сознании данной общественной среды»⁴⁹ (фольклористы

³⁹ Звягинцев В. А. Социальное и лингвистическое в социолингвистике. — Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1982, т. 41, № 3, с. 253—254.

⁴⁰ Асафьев Б. В. Избр. труды, т. I. М., 1952, с. 296.

⁴¹ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. М., 1971, с. 323.

⁴² Воспоминания о Б. В. Асафьеве, с. 499.

⁴³ Асафьев Б. В. Путеводитель по концертам, с. 55.

⁴⁴ Асафьев Б. В. Избр. труды, т. I, с. 310.

⁴⁵ Там же, с. 289.

⁴⁶ Асафьев Б. В. О балете. Л.: Музыка, 1974, с. 264.

⁴⁷ Асафьев Б. В. Предисловие к кн.: Курт Э. Основы линейного контрапункта. М., 1931, с. 28.

⁴⁸ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс, с. 267.

⁴⁹ Асафьев Б. В. Избр. труды, т. V. М., 1957, с. 204.

хорошо знают, как много значит своя среда для нормального существования фольклорных жанров).

Следствия постановки в центр музыковедческого исследования человека многообразны. Помимо уже названного отметим еще три, прямо относящиеся к миру музыкального фольклора — музыки устной традиции. Это: 1) акцентирование высокохудожественной ценности народно-музыкального мастерства, профессионализма устной традиции; 2) понимание существа песни в ее творческом потенциале, т. е. невозможность ограничиться только анализом ее текста⁵⁰; 3) понимание интонации как живого смысла, как проявления человеческого музыкального мышления ведет к пониманию народной музыки как «высказыванию в звуке мысли народа о действительности и о человеке»⁵¹. По существу, именно исходя из центральной для него идеи человека, так очевидно реализумой в фольклоре, Асафьев сформулировал свою фундаментальную гипотезу об интонации как основе музыкального творчества — исполнительства — восприятия. Он прямо писал об этом еще в 1928 г., работая над книгой о Стравинском: музыковедческое учение об интонации «обусловлено отчасти новыми открытиями в области изучения музыкального фольклора...»⁵².

Подытожу сказанное о сущности теории интонации. В центре ее стоит человек (творческая личность, творческий коллектив). Соответственно музыка — проявление специфического вида человеческого мышления. Музыкальное мышление находится в системном единстве со всей культурой (конкретного социума и этноса) и, естественно, имеет свой специфический язык. Основной единицей музыкального языка и речи выступает интонация, своего рода музыкальная «сема». Однако, существуя в виде устного фонда («интонационный словарь») и всегда в процессе живого интонирования, т. е. общения как единства творчества — исполнительства — восприятия, интонация не тождественна «мотиву» или какому бы то ни было мелодическому фрагменту, и только ему одному: асафьевское понимание интонации функционально. Интонирование — динамический процесс, в том числе исторически динамичный. Именно процесс интонирования образует музыкальную форму как категорию, содержательную в музыкальном смысле (материализация музыкального мышления). Историзм и содержательность интонации предполагают в ней главное — сущностное, отприродное единство музыкального и социального (социальные детерминация, реализация, отбор, восприятие, семантика), и это воистину нерасторжимое единство отражает глубинное же единство культуры и мышления. Интонационный анализ предполагает именно такую неразрывность музыкального и социального, культуры и мышления, которые «прочитываются» аналитическим слухом музыканта в самом феномене музыкальной интонации, ибо составляют ее сущность.

Хочется надеяться, что в предыдущем абзаце тезисно сконцентрировано самое главное, исходное в асафьевской концепции интонации. К сожалению, ни в одной из работ ученого «изложения» его теории нет. Она вырисовывается из совокупности всех работ и формулируется с учетом современных дискуссий по соответствующей проблематике⁵³.

В заключение — несколько показательных для Асафьева-этномузыковеда наблюдений, способных заинтересовать этнографа.

⁵⁰ Ср. там же, т. IV, с. 76.

⁵¹ Там же, т. I, с. 209.

⁵² Из статьи о Стравинском 1928 г. Цит. по кн.: Асафьев Б. О музыке XX века. Л.: Музыка, 1982, с. 90. «Самая возможность объяснения многих сторон творчества Стравинского...» — писал он в этой же статье, — возникла лишь в связи с новыми принципами изучения мелоса русского народа, выдвинутыми ленинградскими исследователями музыкального фольклора в последние годы» (с. 83).

⁵³ Добавим, что в творческой личности Асафьева феноменально совместилось все то, что формулировалось им в идеале (о триединстве «композитор — музыковед — фольклорист» как методологической парадигме, «сложившейся» в трудах Б. В. Асафьева, впервые говорится в специальной статье автора этих строк «Коренной вопрос методологии». — Сов. музыка, 1984, № 4, с. 84—86). См. также: Земцовский И. Этномузыковедческая концепция Б. В. Асафьева: опыт реконструкции. — Сов. музыка, 1984, № 6.

Прежде всего напомним программу его неосуществленного исследования о русской народной музыке, впервые обнародованную Е. М. Орловой в 1964 г.⁵⁴ Первая глава должна была быть посвящена основным чертам творчества «устной традиции» в музыке; вторая глава — вопросу о происхождении русского народного песнетворчества и его истории (вот ее тезисы: «Мыслима ли археология песни. Песенная культура и ее социальная база. Музыка деревни и города»); третья глава — процессу «поглощения» народной песни городом, и др. Народное творчество для Асафьева — «музыка конкретной социальной среды, постоянно изменяющаяся в своих образованиях»⁵⁵. В ней стерта грань между исполнительством и творчеством. «Вся практика народной музыки соединяет в себе изобретение и показ тут же в общении со слушателями»⁵⁶. Эту музыку «немыслимо рассматривать глазом — настолько коренится она в живой интонации»⁵⁷. В музыке деревенского быта — «самый источник музыкального языка и искусства». Среди ее существенных признаков — «тяготение к привычным формулам и приемам выражения, которые становятся общеизвестными и общеупотребительными... Эти излюбленные формулы словно бы становятся хранителями и передатчиками эмоционального тока, который начинает функционировать от соприкосновения с эмоциональной настроенностью исполнителя»⁵⁸ (как это напоминает известное высказывание А. Н. Веселовского!)⁵⁹.

Ясно, что такое понимание народной музыки требовало выработки и специальной методики ее изучения — «не через мертвенное сравнение „схем ладов“ и звукорядов, а путем «вникания через изучение живой интонации»⁶⁰. И тогда, перед исследователем открывается интереснейший, по сути, неведомый ему мир! Но для этого необходимо, как писал Асафьев в конце 1942 г., чтобы музыковедение «смело сдвинуться с позиций только „музыкально-литературоведческих“, только теоретико-аналитических, только фольклорно-расшифровочно-количественных к сфере музыкально-интонационно-общительной и к сближению с методами современно-языковедческими (вовсе не ставлю знака равенства: язык = музыка, но утверждаю общую основу: язык (речь): музыка, т. е. соотносится с музыкой через интонацию, как то, без чего нет ни речи по „неточным“ интервалам, ни пения, т. е. слияния звуков по „точным расстояниям“!). Почему те же разновидности „тамбура“ и „лютен“ в руках казаха или туркмена, с их домбрами, и в руках грека и югославянина дают качественно иные образно-содержательные интонации?..»⁶¹. Прерву на этом цитату, хотя вообще Асафьева трудно цитировать — мысль его льется свободно, привольно, с отступлениями и вкраплениями, как река...

Такой интонационный метод слушания и задавания соответствующих, сугубо интонационных вопросов проявлялся у самого Асафьева постоянно и не только на материале музыки, что было бы понятно, но и на любом другом интонируемом материале, например сказки. После поездки на Север в 1925 г. Асафьев писал, что слышанные им от одного архангельского морехода сказки поразили его как музыканта «интонационной композицией», «синтезом слова и мелоса, тембром речи, логичностью движения ее линий, динамическим развитием и, при всем том, эпически-стройным и мерным тоном самого рассказа, несмотря на то, что в нем плещет жизнь и искрится меткая ирония. Вот бы зафиксировать на пластинке!»⁶². В более поздних работах Асафьев неоднократно возвращался к этим воспоминаниям, подчеркивая в сказке ее «словесно-узорные заба-

⁵⁴ Орлова Е. М. Указ. раб., с. 442—443.

⁵⁵ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс, с. 196.

⁵⁶ Асафьев Б. В. Избр. труды, т. IV, с. 18.

⁵⁷ Там же, с. 17.

⁵⁸ Глебов И. [Асафьев Б.]. Бытовая музыка после Октября. — В кн.: Октябрь и новая музыка. Л.: Тритон, 1927, с. 20.

⁵⁹ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940, с. 376.

⁶⁰ Асафьев Б. В. Избр. труды, т. IV, с. 344.

⁶¹ Там же.

⁶² См. Асафьев Б. В. Крестьянское искусство Севера, с. 14.

вы», роль жеста в сказочной конструкции, совершенство музыкально-композиционной формы сказки, услышанной в ее живой интонации.

Неоднократно касался Асафьев проблемы музыкальных диалектов, писал об «областных напевах Европы»⁶³, о знаменательном историческом процессе централизации музыкально-фольклорных диалектов («племенных и поместно-национальных») в разных странах и особенно подробно на материале народов Югославии⁶⁴.

Русская музыка всегда была в центре исследовательской мысли Асафьева — и как данность, и в своем историческом становлении, и в единстве устной и письменной традиций, и в совершенно неизученных аспектах ее генезиса. Его смелые гипотезы до сих пор, к сожалению, не проверены. Однако исключительная эрудиция и феноменальная интонационная интуиция Асафьева, а также его превосходная историческая подготовка заставляют нас с вниманием отнестись даже к отдельным наблюдениям ученого, развитие которых может стать темой специальных исторических монографий. Напомню одно из них. «Русская музыка, при всей своей рационально обусловленной сцепленности с европейской музыкой в ее высших достижениях, не может забывать о своих связях с причерноморской и — глубже — средиземноморской интонационными культурами. Многое, что принято в нашей музыкально-интонационной сфере относить за счет азиатского Востока, — в свете культуры Средиземноморья и Адриатики может оказаться (а, на мой взгляд, и оказывается) вовсе не тем»⁶⁵. Асафьев считал особо существенной «ясно намечающуюся связь русской песенной культуры с многовековой и многоликой культурой мелоса Средиземноморья и далее к античности. Тут в новом аспекте выявляется и роль музыкального византизма, и открываются богатые перспективы в отношении истоков и взаимодействия музыки славянства с „музыкальными языками“ Кавказа и Армении»⁶⁶. Аналогичная мысль сформулирована Асафьевым на материале культовой музыки при исследовании генезиса знаменного роспева: «В величии и суровости диатонизма и рождаемых им ладов, гласов и мелодий русская музыка имеет плодотворнейшую подпочву, ту основу, куда уходят ее древнейшие корни и где несомненна ее связь с древнейшими культурами человечества. Мелодические родники указывают и на Кавказ, с одной стороны, и на Балканские страны, и далее в Средиземноморье»⁶⁷.

Удивительно современно звучат следующие слова Асафьева, которые можно привести без комментария: «...сейчас, пожалуй, одним из центров притяжения для русского исследователя становится музыкальная проблема Балкан, с их девственными залежами народно-песенных культур и нитями высокой культуры интонаций и ритмики, образно-пластической, тянущимися к античному мелосу трагедии и массовой хоровой лирике. Я завидую нашим будущим музыковедам, которые будут входить в этот лабиринт музыкально-народных культур с богатейшим запасом точных знаний и критическим опытом. Стоя сейчас всего лишь на пороге этого лабиринта, я испытываю уже радостное чувство от сознания несомненности прочных всечеловеческих связей русской и славянской богатейших народно-песенных культур с прекрасными источниками мелоса — как интонационно-выразительного языка человечества...»⁶⁸.

Внимание этнографов должны привлечь гипотезы Асафьева, касающиеся первобытных музыкальных культур, в частности о «звуковых масках» и интонационных табу⁶⁹, о виртуозном искусстве народных музыкантов, связанном в свете соответствующих легенд с «учебой у черта»⁷⁰ и т. п. Удивительно точно и образно охарактеризовал Асафьев ис-

⁶³ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс, с. 307.

⁶⁴ Асафьев Б. В. Избр. труды, т. IV, с. 341—343, 351, 336—337.

⁶⁵ Там же, с. 343.

⁶⁶ Там же, с. 308.

⁶⁷ Орлова Е. М. Указ. раб., с. 289.

⁶⁸ Асафьев Б. В. Избр. труды, т. IV, с. 308.

⁶⁹ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс, с. 220.

⁷⁰ Асафьев Б. В. Избр. труды, т. IV, с. 296.

кусство русских крестьянских хоров с их многоголосием как своего рода песенную общину⁷¹. Еще в 1926 г. Асафьев тонко прокомментировал характеристику подобных хоров, данную С. Капустиным в его статье «Законы строя русской народной песни в связи со строем общинной жизни русского народа» (1884), показав на музыкальном анализе, как песенные мелодии, становясь нераздельной частью «внутреннего я» крестьянина, совпадают с «я социальным»⁷².

Ограничусь сказанным, опуская многое, и в том числе ценнейшие наблюдения Асафьева над песенностью «сдвинувшегося быта»⁷³, над современными процессами в области народной музыки СССР⁷⁴. Подчеркну основное. Интонационный подход Б. В. Асафьева указывает этномузыковедам на исторически достоверные и семантически определяемые факты и процессы. Это позволяет им создать научную платформу для сотрудничества с этнографами и археологами в области изучения этногенеза и этнической истории, генезиса и семантики обрядов, отдельных жанров и целых жанровых систем. Этномузыковеды, пользующиеся интонационным подходом, оперируют не фактами формально случайными, а материалом, по существу сопоставимым с материалом специалистов смежных дисциплин. Выводы музыковедов становятся понятными и нужными этнографам, которые начинают видеть в них не далеких по материалу и методам исследователей, а близких и перспективных для них коллег — музыкальных этнографов.

Вопрос о методах практического осуществления «смычки» общей и музыкальной этнографии на основе асафьевского подхода к музыке устной традиции — тема специальной статьи.

⁷¹ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс, с. 218.

⁷² Подробнее см.: Асафьев Б. В. Избр. статьи о музыкальном просвещении и образовании, с. 105—106.

⁷³ Асафьев Б. В. Избр. труды, т. I, с. 245.

⁷⁴ Там же, т. V, с. 30, и др.