

ОТ ИНТОНАЦИИ К ИНТОНАРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В МУЗЫКЕ

Коренной вопрос, над которым задумывались античные мыслители и ученые Новейшего времени, был и остается вопрос о сущности музыки. В чем смысл звуковых сочетаний, если его невозможно перевести в конкретные значения, по каким законам он изначально моделируется композитором, а затем успешно «вычерпывается» слушателем, удовлетворяя неистребимую естественную потребность, наконец, что делает поразительно стойкими многообразные формы существования музыки и можно ли выделить в ней цементирующий фактор, по которому она безошибочно идентифицируется в кругу родственных и неродственных явлений. Стройных теорий и полезных гипотез сложено на этот счет немало¹. Все они сходятся, так или иначе, к одному: «музыка, как и всякое другое искусство, является только продуктом человеческой деятельности» [23, с. 74].

Действительно, получить искомый продукт без участия субъекта невозможно, если, конечно, оставить в стороне изотерическое учение Пифагора и обратиться к мировой музыкальной культуре фольклорной и профессиональной европейской традиции. Ведь продукт в виде музыкального произведения хоть и живет самостоятельной жизнью, однако своим рождением он обязан Нотомusicus, неважно, знаем ли мы его имя или нет. Роль субъекта очевидна не только при обсуждении деятельности композитора, исполнителя, слушателя. Прямо или косвенно она подразумевается у исследователя, устанавливающего аналитическим путем закономерности музыкального языка, принципы формообразования и т. п.

В любом случае загадочная природа музыки настаивает каждого причастного

к ней. Однако, если музыка является продуктом человеческой деятельности, то благодаря чему этот продукт переводится из состояния возможного в состояние действительного бытия? Что это за величина, механизм или координата, на которых лежит наибольшая ответственность за перевод продукта в реальное состояние и где одновременно совмещаются законы мышления, акустики, восприятия, не говоря уже о законах грамматики?

Ответ на то и другое находим у Б. Асафьева. Такой координатой он считал интонацию, посвятив ей специальное исследование. Это была одна из влиятельных гипотез, выдвинутых в XX столетии. Именно гипотез, а не теорий, потому что при всей значимости интонация является, все же, единичным и производным продуктом какого-то целостного процесса. Не потому ли границы понятия до сих пор продолжают уточняться, хотя понятие считается в отечественном музыкознании культовым. Но есть в работах Б. Асафьева аксиоматичное утверждение о том, что «вне интонирования и без интонирования музыки нет». Под интонированием понимается «точное (чистое) воспроизведение тона голосом или инструментом» [3, с. 200]. Таким образом, на одну чашу весов положена интонация, на другую – процедура воспроизведения, что вместе взятое складывается в «интонируемый смысл»².

Тезис кажется неоспоримым до тех пор, пока интонирование отождествляется с технической процедурой воспроизведения и требованием точной и чистой интонации. На самом деле интонирование воспроизведением не исчерпывается. Есть немало оснований рассматривать это явление шире и глубже, сохраняя при этом терминологическую преемственность, как «специфический род зву-

ковой осмысленной деятельности человека, направленной на формирование, потребление и передачу эстетически ценной информации, необходимой ему в процессе биологической и социальной эволюции» [14, с. 20].

Из уточнений отмечу следующее. Однокоренное прилагательное «интонарная» восходит не к интонации, а к интонированию. Фразеологическая конструкция «интонарная деятельность в музыке» без потери смысла может быть заменена конструкцией «музыкальное интонирование как деятельность». В статье сознательно не рассматривается сходство и различие интонирования в музыке и разговорной речи. Вопрос заслуживает отдельного внимания.

Справка

Слово «деятельность», в отличие от «интонирования», русскоязычного происхождения. Оно часто встречается в исторических документах, написанных на старославянском языке, в глагольном значении *дѣять* – делать, изготавливать, ворошить. Произносительные версии – *деять*, *деить*, сокращенная – *дять*. В «Словаре...» Владимира Даля читаем: «**Действовать**, д·ять, д·латъ, совершать, не косн·тъ; влѣять ч·мъ, производить, двигать или двигаться, быть въ движеніи плотію или духомъ...» [8, с. 509]. В другом похожем издании: «Деятель. Собств.-русск. Образовано с помощью суф. *-тель* от *д·яти* – «делать», многократного образования к *д·ти* в том же значении» [26, с. 125]. Наконец, в «Словаре...» С. И. Ожегова: «**Деятельность**, -и, ж. 1. Занятия, труд. *Научная д. Педагогическая д.* 2. Работа каких-н. органов, а также сил природы. *Д. сердца. Д. вулкана. Деятельный*, -ая, -ое, -лен, -льна. Живой и энергичный, активно действующий. *Деятельная натура...*» [18, с. 167]. В романской группе языков слов в подобной фонетической оболочке нет, но есть эквивалентные по значению: англ. *active* (активный, действующий), *activity* (активность, деятельность, занятие); нем. *Beschäftigung* (занятие), *Activität* (активность, деятельность), *Tätigkeit* (деятельность); фр. *activité* (деятельность); лат. *Activa* (актив, наличность).

Слово «деятельность» и производные от него широко используются не только в гуманитарных, но и в дисциплинах специализированного профиля таких, как биология, генетика, физика, градостроительство и др.

Начиная с эпохи Просвещения, наука глубже стала всматриваться в плоды человеческой деятельности, разрабатывая и уточняя одновременно суть понятия. Вот некоторые определения: «Деят., форма активности человека, идеальное и предметно практическое взаимодействие индивида с миром» [5, с. 618]; «Деятельность – один из важнейших атрибутов бытия человека, связанный с целенаправленным изменением внешнего мира, самого человека. Именно через Д., раскрывается сущность человека» [17, с. 210]; «Деятельность – есть способ существования человека» [10, с. 5].

Действительно, окружающий нас мир в человеке, строго говоря, не нуждается. Деятельность жизненно необходима самому человеку (отсюда – жизнедеятельность), ибо только таким путем, вступая во взаимоотношения с объективным миром, оценивая и познавая его, человек приходит к пониманию окружающего, осознавая свое место в этом мире. А если учесть, что такой способ существования вовлекает все физические, психофизиологические, биологические, интеллектуальные, эмоциональные и другие силы и возможности человека, то не является ли деятельность, своего рода, генетической программой, заложенной в человека самой природой во имя поступательной эволюции?

Нетрудно понять, почему эта категория оказалась в центре внимания психологической науки, выросшей из философии. «Проблема деятельности, – отмечает Л. Л. Бочкарев, – была своеобразной “лакмусовой бумажкой” при решении большинства психологических вопросов» [6, с. 36]. Где присутствует субъект, там вопросы психологии всплывают неизбежно.

Основателями отечественной психологии принято считать И. М. Сеченова, И. П. Павлова, В. М. Бехтерева, М. Я. Басова, С. Л. Рубинштейна, А. Н. Леонтьева. Шеренга выдающихся ученых простирается на самом деле до сегодняшнего дня. Показательно другое. Не только психологическая, но проблематика, связанная с физиологией, работой высшей нервной системы часто

разрабатывалась и продолжает разрабатываться на материале музыкального творчества³. Сформулированный в 20-е годы XX столетия Л. С. Выготским так называемый «деятельностный подход» получил плодотворное развитие в трудах Н. А. Гарбузова и сотрудников руководимого им ГИМНа.

Последующие десятилетия ознаменовались выходом в свет классического труда Б. М. Теплова «Психология музыкальных способностей» [22], многочисленных работ Ю. Н. Рагса, Е. В. Назайкинского, А. А. Володина, Н. К. Перверзева и других ученых, продвинувших наши представления о психологии музыкального восприятия, законах музыкальной акустики, физиологии, мышлении. Профессиональное образование музыканта трудно представить без таких систематизированных источников, как пособие Г. М. Цыпина «Психология музыкальной деятельности. Теория и практика» (М., 2003), учебника И. Алдошиной, Р. Приттса «Музыкальная акустика» [1], наконец, двух единственных в своем роде панорамных исследований М. Старчеус «Слух музыканта» (М., 2003) и «Личность музыканта» (М., 2005), сфокусированных на субъекте.

Огромный вклад внесла зарубежная наука в лице основоположников гештальтпсихологии (М. Вергеймера, В. Келера, Ф. Хайдера); тонпсихологии (К. Штумпф), идеи которой получили развитие в работах Г. Римана, Э. Курта, выдающегося психоаналитика З. Фрейда и, конечно же, «первопроходца по загадочной территории» Г. Гельмгольца, предположившего и убедительно доказавшего, что «действия (музыканта. – А. М.) основываются почти исключительно на психических деятельности» [7, с. 3]. Веских оснований для этого более чем достаточно.

Если согласиться, что музыка – продукт человеческой деятельности, то этот продукт в обязательном порядке хотя бы единожды при его создании пропущен через интонарную обработку. Подчеркиваю, интонарную, потому что ин-

тонация хоть и является продуктом человеческой деятельности, но продуктом частным, не охватывающим музыкальный процесс во всех его гранях. Кроме того, при интонировании имплицитивно включается работа всех функциональных центров организма, что позволяет составить целостное представление о продукте. Со времен В. М. Бехтерева, сформулировавшего принцип «соотносительной деятельности», известно, что человеческий организм откликается в деятельности всей своей целостностью. По замечанию Б. Г. Ананьева, личность всегда реагирует, как целое. Расчленять это целостное поведение на сознание и подсознание, на мысль, волю, эмоции – нет никакой надобности, настолько в практической жизни оно представляет собой органическое целое. Такое расчленение в научной практике нередко допускается при решении узко поставленных задач. Однако речь идет о том, как это бесчисленное множество составляющих складывается в интонарную деятельность в единое целое, дающее представление о музыке. Труднее всего понять эту целостность без опасения упустить из виду что-то существенное. В этой связи напрашивается аналогия: если единицей деятельности принято считать отдельное действие, то в интонировании такой единицей может быть не только интонационная ячейка, составленная как минимум из двух тонов, но даже отдельно взятый тон, обработанный с помощью тембра, динамики, метроритма и т. д.

Структурные составляющие.

Структура интонарной деятельности подразумевает наличие *субъекта, материала, способа и среды*. На том же строится деятельность живописца, скульптора, инженера, хирурга и т. п. Условие обязательное, другое дело, в какую форму оно облекается. Деятельность не может состояться без субъекта. На него приходится основная нагрузка, особенно, в целеполагании, а также решении сопутствующих задач, связанных с получением конечного продукта, иденти-

фицируемого как музыкальный. Если придерживаться этой схемы, тогда музыка в широком понимании этого слова и есть готовый продукт, изготавливаемый по законам мышления, акустики, психофизиологии в процессе интонирования. Из дальнейшего выяснится, что путь прокладывается через интонирование как природной способности человека и как специфической деятельности.

Участие субъекта проявляется во всем: в выработке и соблюдении акустических норм, в освоении адекватного способа, в изготовлении разнообразного музыкального инструментария, включая человеческий голос в певческой позиции. Даже среда, существующая, казалось бы, независимо от субъекта, тоже находится под его контролем, воплощаясь в специально создаваемых помещениях в виде концертных залов, сценических площадок.

Независимым кажется, на первый взгляд, звуковой материал, наделенный физическими свойствами. Они хорошо известны в субъективной оценке. Это высота, громкость, длительность, тембр и «пространственная локализация». Однако перечисленные свойства в чистом виде, равно как все остальные строительные элементы музыки, – это всего лишь средства, которыми оперирует субъект. Такие средства есть и в речи. В музыке же, особенно, европейской профессиональной традиции, «букет» сложен таким образом, что высота оказывается ключевой координатой. В отличие от слабо дифференцированных динамики, тембра, длительности, она наиболее помехоустойчивая, отчетливо различимая и потому облегчающая ориентацию в звуковой среде. «Интонирование, – подчеркивает Е. В. Назайкинский, – разворачивается как сцепление тонов». И там же: «Но если тон – всегда звук, то далеко не каждый звук может быть назван тоном» [16, с. 23–24]. Не случайно емкое слово «тон» положено в основу многих однокоренных музыкальных терминов.

Без деятельного субъекта ничего не происходит, все на нем сходится. Инто-

нирование – прерогатива человека. Ни один музыкальный инструмент, каким бы совершенным он ни казался, сам по себе звуков не издает, да и способностью к самовыражению, увы, не обладает. Такой способностью природа наградила весь животный мир, но человека сполна и в первую очередь. В структуре составляющих именно субъект одновременно сортирует, контролирует, управляет, регулирует, направляет и оценивает звуковой поток, не говоря уже о соблюдении грамматических норм и правил, им же установленных. Не это ли обстоятельство служит веским аргументом относиться к музыкальному языку как самостоятельной системе, доставляющей с помощью интонирования ценную информацию.

Рассматривая с философских и психологических позиций категории сознания личности, А. Н. Леонтьев считает, что «основной и исходной формой <...> является деятельность чувственная, непосредственно практическая. <...> Ведь именно деятельность осуществляет связь субъекта с предметным миром, который поэтому необходимо отражается в его голове. Со своей стороны, порождаемое деятельностью психическое отражение является необходимым моментом самой деятельности, моментом направляющим, ориентирующим и регулирующим ее» [12, с. 244]. Согласно им же разработанной классификации, интонарную деятельность в музыке можно считать «деривативом интеллектуальной деятельности».

Действительно, даже прослушивание музыкальной композиции требует от субъекта интеллектуальных, психических и физических усилий. Усилия прикладываются, как правило, осознанно, а в некоторых случаях – рефлекторно, как это наблюдается при чтении поэтических и литературных произведений, при знакомстве с живописными полотнами и архитектурными сооружениями. Многочисленные экспериментальные исследования показывают, что в этот момент автоматически приводятся в действие все функциональные центры организма. Психолингвистика установи-

ла, например, что при восприятии речи синхронно работает артикуляционный аппарат. В скрытом режиме, надо полагать, он работает и в ходе музыкального интонирования, когда одновременно активизируется физический и «психический процесс». А. Н. Леонтьев выделил в последнем несколько проблем, в том числе «проблему установки», «проблему активности», «проблему навыков», «проблему целеполагания» и формирования промежуточных «целей-гипотез», что сопутствует любой деятельности.

В упомянутом ранее исследовании Б. М. Теплов ставит вопрос: «*что является содержанием музыки и как это содержание воспринимается и понимается*» [22, с. 6]. И отвечает: «Содержанием музыки являются чувства, эмоции, настроения» [Там же, с. 7]. Тезис доказывается анализом «музыкальных способностей» и навыков с опорой на категориальные понятия из теории музыки.

Известно, что музыка, в отличие от речи, оперирует не точными значениями, семантическая ее природа модальная, ассоциативная. Труднее понять механизм, конвертирующий эту модальность в материализованную форму звукового потока и почему этот поток оказывается носителем полезной информации. Кроме того, современная наука не так категорична в признании специальных музыкальных способностей у человека, учитывая, что подавляющая масса людей, не владея профессиональными навыками и не подозревая о их существовании, успешно осваивает продукты музыкального творчества.

Следовательно, в природе человека изначально заложена интегральная способность, позволяющая осваивать любые звуковые явления и дифференцировать их соответствующим образом. Так называемая музыкальность не определяется только ладом, ритмом, тембром или высотным качеством звука. Музыкальность лежит за порогом этих значений, иначе она была бы уделом избранных индивидуумов. Наконец, несмотря на то, что эмоции, чувства и настроения лежат, вроде бы, на поверхности, не до

конца ясен механизм, порождающий всю гамму, привычно именуемую магическим словом «выразительность»⁴. Метафорическая лексика отчасти помогает проникнуть в эту загадочную область, но она нередко подменяет собой конкретные знания и представления. Известно, что слушатель, сидящий в зале, нуждается в тишине, а не словесных комментариев. Почему? Потому что он целиком погружен в процесс интонирования, постигая таким путем то, что кроется за физическим «телом» музыки. В этой связи не исключаю переоценку гипертрофированной оценки слуха и слухового рецептора, выполняющего на самом деле функцию передаточного звена от источника до истинного центра окончательной обработки поступающей звуковой информации⁵.

Еще античные мыслители предполагали, что «слух зависит от проникновения звуков в мозг через движение воздуха» (Теофраст) (цит. по: [1, с. 17]). Предположение подтверждается многочисленными экспериментальными исследованиями по психоакустике, фоносемантике, нейробиологии, генетике и ряду других дисциплин, казалось бы, далеких от музыкознания. Есть основания думать, что современная наука планомерно подходит к универсальному взгляду на многие окружающие явления, особенно те, в которых центральной фигурой является *Homo sapiens*. Чрезмерная дифференциация начинает исчерпывать себя. Не случайно возрастают междисциплинарные связи, усиливается интерес к теориям и учениям далекого прошлого. В поисках ответа на многие вопросы, ученые глубже вникают в суть мифологических представлений, ритуальной практики народов мира, учения об эйдосе, риторики и т. п.

Персонализация. Другими словами, интонарная деятельность персонифицирована, может быть рассмотрена применительно к *композитору, исполнителю, слушателю, исследователю, звуорежиссеру, музыкальному мастеру.*

Компьютерные технологии расширяют список специализаций, но об этом следует говорить отдельно.

Живой контакт с музыкой обязательно сопровождается интонированием. Только всегда ли в форме воспроизведения как утверждал Б. Асафьев? В научной, тем более в учебной практике фокус внимания действительно сосредоточивается на воспроизведении. Процедура позволяет произвести, с одной стороны, параметрический анализ, выявить типовые акустические закономерности, с другой – выработать необходимые навыки управления реальным звуком. Назову эту форму интонирования открытой, *репрезентативной*. Ярче и полнее всего она выражена в деятельности исполнителя. Не буду останавливаться на том, из чего складывается процедура, учитывая разнообразие музыкального инструментария. Сведения об этом содержатся во многих специальных источниках.

Известно, что «в музыке придается главное значение не абсолютной высоте звуков, а их высотным соотношениям» [19]⁶. Как же понимать обычно предъявляемое требование к точности и чистоте тоновой величины? В музыкальной культуре европейской профессиональной традиции требование в подавляющем большинстве случаев соблюдается, но с допустимыми погрешностями, особенно на инструментах с нефиксированным строем (струнные, голос). Еще чаще такие погрешности встречаются в музыкальном фольклоре и в бытовой практике, вынуждая исследователей изыскивать при расшифровке материала адекватную систему нотографической записи. Подобного рода погрешности обусловлены многими причинами, в том числе несовершенством инструментария, фонетическими особенностями вербального языка, условиями бытования и пр., что неизбежно сказывается на самом интонарном пространстве. Так, вокально-распевный способ может сочетаться в той или иной пропорции с речевым произносительным, а отчетливое воспроизведение высоты тона на

музыкальных инструментах может перемежаться с тембровыми, динамическими, даже откровенно шумовыми эффектами, не поддающимися строгой дифференциации.

«Чистая интонация, – заключает Ю. Рагс, – величина переменная», подтверждая теорию Н. А. Гарбузова, согласно которой «зоны отдельных ступеней звукоряда и отдельных интервалов могут быть очень широкими» [20, с. 54–56]. Такие зоны обнаруживаются при анализе звукового материала из классического наследия, в музыкальном фольклоре они нередко расширяются до критического предела вплоть до перехода в новое качество. «Система интонирования обособлено от внешнего мира не существует. Она предназначена для воспроизведения записанных в нотном тексте музыкальных произведений звуков, поэтому связана с нотным текстом и со слушателем музыки». Исполнительский ракурс подчеркивается со всей очевидностью, как и то, что живой процесс интонирования протекает на «основе сложившихся норм музыкального языка и определенных той или иной психологической установкой» [Там же, с. 52–53].

Перефразируя слова Н. И. Жинкина, «речь не есть простая демонстрация языка во всех его составляющих» [9], музыкальное интонирование тоже не демонстрация языка, хотя оно прочно опирается на элементную базу и законы грамматики. С этой точки зрения процедура воспроизведения кажется единственно возможной, в ней есть прямые действия, совершаемые со звуковым материалом, есть осознанное формирование реального продукта и пр. «Музыка, – по словам Клода Леви-Строса, – как разновидность естественного языка, воплощена дважды: в звуке и смысле. Она соматична и семантическая», при этом «музыкальное значение всегда остается неопределенным... плавающим и неуловимым», а «местом возникновения музыкального значения и смысла является восприятие» [11]. Однако восприятие не неотделимо от интонарного процесса, который обеспечивает связь между звуком и смыслом.

Кроме репрезентативной, существует еще *латентная* (скрытая) форма интонирования, не предполагающая акт воспроизведения. Такая форма используется слушателем. В отличие от исполнителя, слушатель не предпринимает никаких действий. Его поведение в концертном зале кажется даже внешне пассивным, никакого отношения не имеющим к интональной деятельности. Но это не так. Латентная форма служит ярким доказательством активного вовлечения субъекта в интональный процесс, минуя воспроизведение. Синхронно отслеживая перипетии звуковых событий, испытывая их воздействие, слушатель постигает соматику и семантику, примерно, по такому же алгоритму, как он складывается при живом контакте с художественными продуктами иных видов искусства. Именно к латентной, а не к репрезентативной форме воспроизведения применимы слова В. Н. Сагатовского о том, что «автоматизировать можно действия, но не деятельность, ибо формализации поддается только технология, а не жизненные смыслы, не аксиология» [21, с. 201]. С автоматизацией успешно справляется звуковоспроизводящая аппаратура, но она не интонирует, а только фиксирует единичный продукт интонирования.

Смыслы и аксиология вызревают в интональной деятельности субъекта. Переводя нотный в звуковой текст, исполнитель интерпретирует замысел, создавая индивидуальную версию. В свою очередь нотный текст уже пропущен через интональную деятельность композитора, который не всегда прибегает к музыкальному инструменту с целью воспроизведения. Сходным образом поступает исследователь, изучающий музыкальную культуру по письменным образцам, устанавливая в них те или иные закономерности. Б. Асафьев считал, что если музыка не услышана, не стоит приступать к ее анализу. Услышать – значит проинтонировать, не доверяя теоретическим знаниям и зрительному органу.

Интональная деятельность слушателя это в чистом виде мыслительная, а зна-

чит интеллектуальная деятельность. Ее принято связывать с работой слухового аппарата, с так называемым внутренним слухом, что верно лишь отчасти, если вспомнить слова, приписываемые Теофрасту о том, что слуховой орган не последняя, а промежуточная «инстанция» на пути окончательной обработки получаемой слушателем извне звуковой информации, завершающейся в мозге, шире – всей целостностью человеческого организма. Представления об этой целостности продолжают складываться, но это не мешает рассматривать ее как фундаментальное основание в изучении сложноорганизованных объектов.

Латентная и репрезентативная формы интонирования равноценны и одинаково продуктивны. Если у слушателя господствует латентная, а в деятельности исполнителя преобладает репрезентативная, то у композитора, исследователя, звукорежиссера механизм может оказаться комбинированным.

Типология. Это еще одна грань рассматриваемого явления. Со времен М. Бахтина типологический метод прочно закрепился в отечественном искусствознании.

Учитывая процедуру воспроизведения, критерием может служить способ интонирования. По этому признаку интональная деятельность подразделяется на *вокальное, инструментальное, декламационно-речевое*. Никаких иных способов музыкальная практика не выработала, если не касаться новейших технологических достижений.

В свою очередь каждый способ поддается дополнительной дифференциации. Вокальный распадается на сольную, ансамблевую, хоровую формы, в которых обнаруживаются стойкие принципы, отвечающие историческим и жанровым условиям: ариозная и речитативная стилистика классического оперного периода претерпела за истекшее время ощутимую эволюцию, не говоря уже о камерно-вокальной лирике и состоянии современных жанров массовой культуры. Сходная картина вскрывается при

анализе инструментальной и декламационно-речевой групп. Последняя основана не на певческой, а на произносительной метроритмически и звуковысотно организованной технологии [13].

Типологизацию можно развернуть с культурологических позиций, сравнивая, например, фольклорные и академические традиции⁷. Дополнительным критерием служат такие категории, как стиль и манера, подтверждаемые исполнительской практикой.

Все вышеизложенное не претендует, разумеется, на теоретическую концепцию. Склонен даже согласиться с Н. Переверзевым в том, что «до сих

пор еще нет общепринятых теоретических основ интонирования, ни единого понимания сущности верной и чистой интонации» [19, с. 3]. Если такое отношение вызывала полвека тому назад и вызывает сегодня к себе интонация, то интонирование в предложенном толковании тем более выглядит досадной компиляцией. В науке такое встречается. Выборочно приведенные автором аргументы в пользу интонарной деятельности – попытка определить контуры хорошо знакомого, но очень специфичного и сложного объекта, приближающего к пониманию сущностной природы музыки, создаваемой человеком и к нему же адресованной.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Насколько актуально стоит проблема сегодня, можно судить, в частности, по серии опубликованных работ В. Н. Холоповой [24, 25].

² Нужно признать, что многие идеи и положения Б. Асафьева оказали на отечественное музыковедение второй половины XX в. огромное влияние. Об этом говорит число специальных исследований, причем в самых разных направлениях, включая работы прикладного, учебного назначения. Параллельно с интонационной, активно разрабатывалась акустическая, психофизиологическая проблематика, у которой еще более глубокие корни. В силу ряда причин процесс был несколько приостановлен, но в последнее десятилетие он заметно возрос. Общую картину еще предстоит осмыслить во всех ее деталях.

³ Свидетельством тому служит современное исследование М. Блиновой [4].

⁴ Подробнее см.: [15].

⁵ Вдумаемся только, постигший Л. Бетховена недуг по логике должен был катастрофически отозваться на его творчестве, но этого почему-то не произошло, хотя поздние его сочинения не лишены, по наблюдениям исследователей, признаков деградации. Напрашивается вывод: нарушение слухового органа не является преградой, следовательно, волновая природа звука успешно обходит эту преграду, достигая в организме человека центра, где поступающая информация окончательно обрабатывается.

⁶ Положение единогогласно признается всеми.

⁷ Показательно в этом отношении исследование Э. Е. Алексеева [2]. Автор убедительно показывает, насколько специфична интонарная деятельность по составу и условиям бытования в традиционной культуре. Таких примеров существует множество, и они относительно хорошо изучены в этномузыковедении.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алдошина И., Приттс Р. Музыкальная акустика. – СПб.: Композитор, 2009. – 720 с.
2. Алексеев Э. А. Раннефольклорное интонирование. – М., 1986.
3. Асафьев Б. Путеводитель по концертам (Словарь наиболее необходимых терминов и понятий). – 2-е изд., доп. – М.: Сов. композитор, 1978.
4. Блинова М. Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности. – Л., 1974.
5. Большая российская энциклопедия. – М., 2007.
6. Бочкарев Л. Л. Психология музыкальной деятельности. – М., 2008.
7. Гельмгольц Г. Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки. Пер. с нем. – 3-е изд. – М.: кн. дом «ЛИБРОКОМ», 2013.
8. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 1. – М., 1994.
9. Жинкин Н. И. Механизмы речи. – М., 1958.
10. Каган М. С. Человеческая деятельность. – М., 1974.
11. Леви-Строс К. «Болеро» Равеля Мориса // Муз. акад. – 1992. – № 1. – С. 167–173.

12. Леонтьев А. Н. Избранные психологические произведения. – М., 1983.
13. Ментюков А. Декламационно-речевые формы интонирования в музыке XX века. – М., 1986.
14. Ментюков А. О понятии «Музыкальное интонирование» // Юж.-Рос. муз. альм. – 2016. – № 1. – С. 18–23.
15. Ментюков А. П. Выразительная ли музыка? // Вестн. муз. науки. – 2018. – № 3. – С. 21–26.
16. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. – М., 1988.
17. Новейший философский словарь. – Минск, 1999.
18. Ожегов С. И. Словарь русского языка. – М., 1990.
19. Переверзев Н. Проблемы музыкального интонирования. – М., 1966.
20. Рагс Ю. Интонирование как процесс музыкального мышления – измерение музыки. – СПб., 2015.
21. Сагатовский В. Н. Деятельность: Монизм любой ценой или полифония? // Деятельность: Теории, методология, проблемы. – М.: Политиздат, 1990. – С. 9–20.
22. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. – М.; Л.: АПН РСФСР, 1947. – 355 с.
23. Тюлин Ю. Учение о гармонии. – М., 1966.
24. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. Ч. 1. Музыкальное произведение как феномен. – М., 1990; Ч. 2. Содержание музыкального произведения. – М., 1991.
25. Холопова В. Н. Феномен музыки. – М.; Берлин, 2014.
26. Шанский Н. М., Иванов В. В., Шанская Т. В. Краткий этимологический словарь русского языка. – М., 1971.

REFERENCES

1. Aldoshina I., Pritts R. *Muzykalnaya akustika* [Musical acoustics]. Saint Petersburg, 2009. 720 p.
2. Alekseev E. A. *Rannefolklornoe intonirovanie* [Early folklore intonation]. Moscow, 1986.
3. Asafiev B. *Putevoditel po kontsertam (Slovar naibolee neobkhodimyykh terminov i ponyatij)* [Guide to concerts (Dictionary of the most necessary terms and concepts)]. Moscow, 1978. Iss. 2.
4. Blinova M. *Muzykalnoe tvorchestvo i zakonmernosti vysshej nervnoj deyatel'nosti* [Musical creativity and regularities of higher nervous activity]. Leningrad, 1974.
5. *Bolshaya russijskaya entsiklopediya* [Great Russian encyclopedia]. Moscow, 2007.
6. Bochkarev L. L. *Psikhologiya muzykalnoj deyatel'nosti* [Psychology of musical activity]. Moscow, 2008.
7. Gelmgolts G. *Uchenie o slukhovykh oshchushcheniyakh kak fiziologicheskaya osnova dlya teorii muzyki* [The doctrine of auditory sensations as a physiological basis for music theory]. Moscow, 2013.
8. Dal V. *Tolkovyj slovar zhivogo velikoruskogo yazyka* [Explanatory dictionary of the living great Russian language]. Moscow, 1994. Vol. 1.
9. Zhinkin N. I. *Mekhanizmy rechi* [The mechanisms of speech]. Moscow, 1958.
10. Kagan M. S. *Chelovecheskaya deyatel'nost'* [Human activity]. Moscow, 1974.
11. Levi-Stros K. “Bolero” by Maurice Ravel. *Muzykalnaya akademiya* [Music Academy], 1992, (1): 167–173.
12. Leontev A. N. *Izbrannyye psikhologicheskie proizvedeniya* [Selected psychological works]. Moscow, 1983.
13. Mentyukov A. *Deklamatsionno-rechevyye formy intonirovaniya v muzyke XX veka* [Declamation and speech forms of intonation in the music of the XX century]. Moscow, 1986.
14. Mentyukov A. On the concept of “Musical intonation”. *Yuzhno-Rossijskij muzykalnyj almanakh* [South-Russian musical anthology], 2016, (1): 18–23.
15. Mentyukov A. P. Is the music expressive? *Vestnik muzykalnoj nauki* [Journal of musical science], 2018, (3): 21–26.
16. Nazajkinskij E. *Zvukovoj mir muzyki* [Sound world of music]. Moscow, 1988.
17. *Novejshij filosofskij slovar* [The latest philosophical dictionary]. Minsk, 1999.
18. Ozhegov S. I. *Slovar russkogo yazyka* [Dictionary of the Russian language]. Moscow, 1990.
19. Pereverzev N. *Problemy muzykal'nogo intonirovaniya* [Problems of musical intonation]. Moscow, 1966.
20. Rags Yu. *Intonirovanie kak protsess muzykal'nogo myshleniya – izmerenie muzyki* [Intonation as a process of musical thinking – measurement of music]. Saint Petersburg, 2015.
21. Sagatovskij V. N. Activity: a monism at all costs or polyphony? *Deyatel'nost': Teorii, metodologiya, problemy* [Activity: Theories, methodology, problems]. Moscow, 1990, pp. 9–20.
22. Teplov B. M. *Psikhologiya muzykalnykh sposobnostej* [Psychology of musical abilities]. Moscow, Leningrad, 1947. 355 p.

23. Tyulin Yu. *Uchenie o garmonii* [The doctrine of harmony]. Moscow, 1966.
24. Kholopova V. N. *Muzyka kak vid iskusstva. Ch. 1. Muzykalnoe proizvedenie kak fenomen. Ch. 2. Soderzhanie muzykalnogo proizvedeniya* [Music as an art form. Part 1. A piece of music as a phenomenon. Part 2. The content of the musical work]. Moscow, 1991.
25. Kholopova V. N. *Fenomen muzyki* [The phenomenon of music]. Moscow, Berlin, 2014.
26. Shanskij N. M., Ivanov V. V., Shanskaya T. V. *Krathkij etimologicheskij slovar russkogo yazyka* [Short etymological dictionary of the Russian language]. Moscow, 1971.

**От интонации к интонарной деятельности
в музыке**

Утверждение о том, что музыка есть «продукт человеческой деятельности» (Ю. Н. Тюлин) подсказывается самой музыкальной практикой, главным участником которой является субъект, оперирующий звуковой материей. Науку с давних пор занимал вопрос, в чем сущность этой деятельности и есть ли в ней имманентный стержень. Б. В. Асафьев видел этот стержень в интонации и интонационной структуре.

Соблюдая преемственность, в статье выдвигается тезис об интонарной деятельности, куда интонация входит как производный элемент. Природная способность субъекта к интонированию рассматривается в качестве главного условия, переводящего музыку из состояния возможного в состояние реально-го бытия. Ни один музыкальный инструмент такой способностью не обладает.

Интонарная деятельность в музыке организуется по тем же принципам, что и «речевая деятельность» (А. Н. Леонтьев), но с некоторыми существенными отличиями. Она может принять: а) репрезентативную форму воспроизведения звукового текста (исполнитель), б) латентную форму в процессе восприятия (слушатель), в) комбинированную форму (в работе композитора, исследователя, звукорежиссера). Ставится также вопрос типологизации интонарной деятельности.

Ключевые слова: музыка, интонация, интонирование, интонарная деятельность, субъект, психофизиология, репрезентативная и латентная форма, слух, способность, типология.

**From intonation to internal activities
in music**

The statement that music is a “product of human activity” (Yu. N. Tyulin) is prompted by the musical practice itself, the main participant of which is the subject operating with sound matter. Science has long been occupied with the question of what is the essence of this activity and whether there is an immanent core in it. B. V. Asafiev saw this rod in the intonation and intonation structure.

Keeping continuity in the article the thesis about internal activities (see formulation), where the intonation is included as a derived element. The natural ability of the subject to intonation is considered to be the main condition that translates music from the state of possible to the state of real existence. No musical instrument has this ability.

Internal activities in music can be arranged according to the same principles as the “speech activity” (A. N. Leontev), but with some significant differences. It can take: a) a representative form of sound text reproduction (performer), b) a latent form in the process of perception (listener), c) a combined form (in the work of composer, researcher, sound engineer). Is also the question of typology internal activities.

Keywords: music, intonation, intonation activities, subject, psychophysiology, representative and latent form, hearing, ability, typology.

Ментюков Александр Павлович, кандидат искусствоведения, профессор Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки

E-mail: mentjukov@hotmail.com

Mentyukov Aleksandr Pavlovich, Candidate of Art Criticism, Professor of the Glinka Novosibirsk State Conservatoire

E-mail: mentjukov@hotmail.com

Получено 06.02.2019