

Marta Rendecka

Koncepcja formy muzycznej Borisa Asafiewa – między estetyką Marksa a filozofią muzyki Hegla

Sztuka i Filozofia 40, 43-57

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Marta Rendecka

Koncepcja formy muzycznej Borisa Asafiewa – między estetyką Marksa a filozofią muzyki Hegla

1. Wstęp

Boris Władimirowicz Asafiew i jego działalność naukowa są w Polsce stosunkowo mało znane. Z pewnością jedną z przyczyn takiego stanu rzeczy jest fakt, że prace rosyjskiego muzykologa nie zostały przetłumaczone na język polski. W rodzimej literaturze z zakresu teorii muzyki czy muzykologii można znaleźć zaledwie wzmianki na temat Asafiewa i nieliczne odwołania do jego tekstów. Na arenie międzynarodowej jest z kolei znany głównie dzięki swojej teorii intonacji, charakterystycznej dla muzycznej myśli rosyjskiej. Brakuje niestety solidnego opracowania jego koncepcji formy muzycznej, którą przedstawił w swoim najśłynniejszym dziele *Forma muzyczna jako proces*. Ta dwutomowa praca obejmuje swoją tematyką wszystkie aspekty formy muzycznej, począwszy od warunków jej istnienia, poprzez wewnętrzną strukturę i naturę funkcjonowania, aż po warunki jej percypowania przez odbiorcę. W *Formie muzycznej jako procesie* autor prezentuje różne (choć wzajemnie powiązane) podejścia do zagadnienia muzycznego procesu i jego społecznej manifestacji. W powstałym w 1930 r. pierwszym tomie pracy autor kładzie nacisk głównie na wyjaśnienie dynamicznego charakteru formacji muzycznej. W zakres tej tematyki wchodzi problem dialektycznej natury dzieła muzycznego, rozumianej jako współlistnienie przeciwieństw i ich wzajemne oddziaływanie. Jak zauważa James Robert Tull, Asafiew stara się tam odpowiedzieć przede wszystkim na pytanie, w jaki sposób i za pomocą jakich środków forma muzyczna funkcjonuje jako byt w ruchu¹.

Zagadnienie dialektyki formy muzycznej oraz kwestia usytuowania dzieła muzycznego w kontekście zjawisk społecznych zostały zainspirowane koncepcjami Marksa. Niemniej ograniczenie analizy *Formy muzycznej jako procesu* jedynie do rozpatrywania jej w kontekście marksizmu byłoby niekorzystnym uproszczeniem koncepcji Asafiewa. Sam autor bowiem niejednokrotnie powołuje się na Hegla, co świadczy o tym, że spuścizna tego wielkiego myśliciela była mu bliska.

W swoim artykule skupię się na dwóch niezwykle ważnych aspektach koncepcji Asafiewa: formie muzycznej jako zjawisku dialektycznym oraz jako zjawisku

¹ Z kolei w drugim tomie (1947) w miejsce pytania „jak?” pojawia się pytanie: dlaczego forma muzyczna jest formą dynamiczną? Asafiew tłumaczy ten fakt poprzez koncepcję intonacji muzycznej. J. R. Tull, *BV Asafiev's Musical form as a process: translation and commentary*, Dissertation, Ohio State University 1976, s. 144-145.

socjologicznym. Pierwszy wątek dotyczy opisu wewnętrznej struktury formy muzycznej, drugi zaś – sposobu jej funkcjonowania w świadomości odbiorcy.

2. Forma muzyczna jako zjawisko dialektyczne

Pojęcie dialektyki zostaje wprowadzone przez Asafiewa już we wstępie:

proces muzycznego formowania to proces dialektyczny. Nie może być inny. Forma nie jest abstrakcją².

Pojawia się ponownie przy okazji refleksji nad procesem muzycznego formowania:

każde dane połączenie dźwięków może być rozpatrywane w aspekcie dwóch współrzędnych oraz w kontekście współdziałania rytmiczno-tektonicznych (lub konstrukcyjnych) i intonacyjno-dynamicznych zasad formowania. Całokształt zarówno tych zjawisk, jak i wcześniej ukazanych sił, działających wewnątrz ciężarów tonalnych (...), pozwala rozpatrywać proces formowania się muzyki jako proces dialektyczny, z ustawicznym współistnieniem przeciwieństw³.

Przeanalizujmy zatem rozumienie dialektyczności procesu formotwórczego przez Asafiewa, a następnie odnieśmy tę koncepcję do filozofii Hegla.

2.1. Źródło dialektyki procesu formotwórczego: ruch

Zagadnienie dialektyki procesu formotwórczego ściśle wiąże się ze zjawiskiem ruchu. Na określenie wszelkiego muzycznego ruchu Asafiew wprowadza pojęcie „stanu chwiejnej równowagi”, który przedstawiany jest jako zbiór sił, niezależnie od tego, czy rozpatrywany jest całościowo, czy w poszczególnych momentach składających się na niego. Sformułowanie to opisuje akt formowania, rozpostarty pomiędzy pierwszym bodźcem dźwiękowym a zamykającą formułą końcową. Autor stwierdza, że badanie bodźców stymulujących ruch muzyczny i rozpatrywanie ich z punktu widzenia historii muzyki bezsprzecznie prowadzi do wniosku, że ruch ten jest dialektyczny:

prowadzona z historycznego punktu widzenia analiza ujawnienia się stymulatorów muzycznego ruchu i energii ruchu wskazuje na konieczność rozpatrywania tego ruchu jako procesu dialektycznego, w którym tendencja do osiągnięcia stanu równowagi zostaje niejako zakwestionowana poprzez dążenie do oddalenia momentu, w którym ta równowaga ma nastąpić⁴.

² Tłumaczenie własne na podstawie: *процесс музыкального формирования – процесс диалектический. Он не может быть иным. Форма – не абстракция.* В. В. Асафьев, *Музыкальная форма как процесс (Forma muzyczna jako proces)*, Государственное музыкальное издательство (Państwowe Wydawnictwo Muzyczne), Leningrad 1963, s. 22–23. (Wszystkie dalej cytowane fragmenty *Formy muzycznej jako procesu* w tekście głównym będą podawane w tłumaczeniu własnym, w przypisie zaś w wersji oryginalnej.)

³ *К каждое данное сопряжение тонов может рассматриваться в двух координатах и еще в плане взаимодействия ритмо-тектонических (или конструктивных) и интонационно-динамических принципов формирования. Совокупность как этих явлений, так и ранее указанных действующих внутри данных ладовых тяготений сил (...), позволяет рассматривать процесс формирования музыки как процесс диалектический с постоянным сосуществованием противоположностей.* В. В. Асафьев, dz. cyt., s. 57.

⁴ *Итак, изучение проявления стимулов музыкального движения и энергии движения в истории развития музыки указывает на необходимость рассматривать это движение как диалектический процесс, в котором тенденция к равновесию одновременно оспаривается на менее сильным*

Szczegółową analizę dialektycznego procesu formowania muzyki Asafiew zawarł w rozdziale dziewiątym pt. *Dialektyka muzycznego kształtowania. Następstwo i równoczesność. Forma stająca się i forma krystalizująca się*. Konstrukcja utworu muzycznego jest, według rosyjskiego myśliciela, oparta na rytmie zmiany kontrastujących elementów, które wspólnie tworzą dynamiczny łańcuch dźwięków. Bodźce stymulujące powstawanie muzyki poznajemy jedynie dzięki ujmowaniu nieustannych relacji między kontrastującymi ze sobą kompleksami: kompleksem-tezą i kompleksem-antytezą. Zatem dzieło muzyczne jest całością poznawaną w ruchu – składają się nań poszczególne momenty, dialektycznie odnoszące się do siebie nawzajem.

Według Asafiewa faktem o wielkiej wadze jest to, że każdy moment przejścia od tezy do antytezy zostaje odebrany przez słuchacza dwójako. Podczas pierwszej prezentacji utworu zmiana ta jawi się jako kontrast pomiędzy nimi. Jednak przy kolejnym wysłuchaniu, kiedy zaskakujące zestawienie zostało już „oswojone” przez odbiorcę, teza i antyteza stają się jednością, którą można przeciwstawić zjawisku następującemu po niej. Z tezy i antytezy powstaje zatem kompleks będący „kompleksem-tezą” dla kolejnego momentu utworu. Ten zaś staje się antytezą. Kompleks-teza i antyteza, jako połączenie przeciwieństw, przekształcają się w syntezę w procesie intonacji (czyli ujawnienia dzieła dla odbiorcy). Ponowne połączenie zjawisk dźwiękowych tworzy z kolei nowe zestawienie (kompleks) i nową syntezę itd.

2.2. Źródło dialektyki procesu formotwórczego: harmonia

Kiedy muzyka zaczyna brzmieć, już pierwszy dźwięk angażuje słuch w percepcję ciągu relacji między dźwiękami. W dalszym procesie postrzegania odbiorca wychwytyje łańcuch kompleksów dźwiękowych – kolejne kompleksy zostają połączone w syntezę z następującymi po nich. Asafiew podaje za przykład prostą modulację z C-dur do G-dur:

C-G-C-D-G (stopnie: I:V:I=IV:V:I)

Proces modulacyjny rozpoczyna się wraz z trzecim akordem, który pełni dwie funkcje: toniki poprzedniej tonacji i subdominanty nowej. W połączeniu z następującą po nim dominantą i toniką nowej tonacji, powstaje zwrot kadencyjny w G-dur, który „syntetyzuje” wszystkie stopnie w całej formule. Poszczególne ogniwa zostają zjednoczone i tworzą całość, która może następnie być odbierana przez słuchacza jako element kontrastujący z poprzedzającym ją fragmentem lub z nim harmonizujący. Niezależnie od tego, całość ta powinna dla następujących po niej kompleksów stanowić bodziec inicjujący dalszy ruch. W procesie rozwoju łańcucha intonacji nieustannie zmieniają się funkcje, jakie pełnią poszczególne jego człony. Na przykład, w stosunku do poprzedzających ją intonacji kadencja może jawić się jako gwałtowne zahamowanie, w stosunku zaś do następnego stadium jako uspokojanie ruchu dźwięków, miejscowa

стремлением к отдалению момента наступления равновесия, а с ним и полной кристаллизации данных соотношений. В. В. Асафьев, dz. cyt., s. 58.

koncentracja. Z kolei wszystkie występujące w utworze kadencje pośrednie wydają się podporządkowane tej finałowej.

Jeśli przyjmujemy następujące oznaczenia poszczególnych faz danej formuły: *i* – *initium* (impuls, rozpoczęcie ruchu, bodziec początkowy), *m* – *motus* (pewne wewnętrzne złożone stadium ruchu) oraz *t* – *terminus* (zamknięcie ruchu), a także jeśli weźmiemy pod uwagę nieustanne przesunięcia funkcji pełnionych przez poszczególne fazy, można wyobrazić sobie przebieg rozwoju poszczególnych stadiów utworu w formie schematu:

I:M:T = i:m:t (= i): m:t (= i): m:t (= i): m:t, itd.

2.3. Zasada podobieństwa i zasada kontrastu

Asafiew dopatruje się dialektyki również w bardziej ogólnym zjawisku muzycznym. Wyróżnia on bowiem dwie podstawowe zasady formotwórcze: zasadę podobieństwa i zasadę kontrastu. W oparciu o nie tworzone są dwa rodzaje form muzycznych. Na zasadzie podobieństwa zbudowane są, zdaniem Asafiewa, przede wszystkim formy wariacyjne oraz imitacyjne (spośród których najwyższy poziom rozwoju osiągnęła fuga). Formą, której podstawę stanowi zasada kontrastu, jest przede wszystkim allegro sonatowe (forma sonatowa). Z rozważań Asafiewa można wyprowadzić wniosek, że to właśnie ona najpełniej ukazuje dialektyczny charakter muzyki. Ten wyjątkowy status forma sonatowa (zwłaszcza klasyczna) zawdzięcza nie tylko triadycznemu układowi: ekspozycja (teza) – przetworzenie (antyteza) – repryza (synteza), lecz także historycznym okolicznościom jej wzmożonego rozwoju.

2.4. Koncepcja Asafiewa w kontekście filozofii Hegla

Sformułowana przez Asafiewa koncepcja procesu muzycznego formowania może przypominać marksistowską negację negacji, jednak bardziej zasadne wydaje się wywiedzenie Asafiewoskiej dialektyki bezpośrednio od Hegla. Należy mieć świadomość, że ani Marks, ani Engels (ani tym bardziej Lenin) nie pisali wprost o zagadnieniach związanych z muzyką czy z jakąkolwiek inną dziedziną sztuki, a spuścizna Hegla obejmuje trzy tomy *Estetyki*, w których filozof zaprezentował systemowe ujęcie swoich poglądów na ten temat. O wpływie pism Hegla na myśl Asafiewa wspomniała m.in. Elena M. Orłowa, autorka wstępu do *Formy muzycznej jako procesu*:

Oddziaływanie Hegla [na Asafiewa – przyp. M. R.], a w szczególności jego *Wykładów z estetyki*, w których – jak wiadomo – również i sztuce muzycznej zostaje poświęcona znacząca część rozważań, było bardzo silne⁵.

Warto zatem w tym miejscu przypomnieć pokrótce poglądy Hegla na muzykę. Hegel uznawał ją za jedną z najwyższych form sztuki pod względem możliwości wyrażenia uczuć i emocji. Za jej pośrednictwem czynione jest to w sposób o wiele

⁵ Более глубоким было воздействие Гегеля и, в частности, его «Лекций по эстетике», в которых, как известно, специально рассматривается и музыкальное искусство. Е. М. Орлова, „Исследование Асафьева Музыкальная форма как процесс” (*O mówienie Formy muzycznej jako procesu Asafiewa*), w: B. W. Asafiew, dz. cyt., s. 6.

bardziej subtelny i zróżnicowany niż w obrębie pasywnych sztuk wizualnych (architektury, rzeźby, malarstwa). Dzięki swojej dynamicznej naturze muzyka, zdaniem Hegla, może przedstawić nie tylko pojedynczy moment emocjonalny, lecz także doświadczenia uczuć i ich rozwój (muzyka jest „idealnym przejawem psychiczności”⁶). Jest ona sztuką istniejącą w czasie, a nie w przestrzeni, dlatego też podstawą jej jedności jest pojawianie się. Stymuluje to jej dialektyczną naturę, immanentną wobec ludzkiej świadomości. Hegel rozpatrywał elementy muzyki takie jak: napięcie, akcent, wariacje rytmiczne, interakcję dysonansu i konsonansu – wszystko to traktując jako abstrakcyjne, lecz widoczne, odbicie ludzkich doświadczeń i kondycji. Podobne ujęcie tych zagadnień znaleźć można u Asafiewa, co uwidacznia jego inspiracje myślą Hegla. Muzyka, zdaniem niemieckiego filozofa, to wybitnie ludzki fenomen, a dźwięki wydawane przez człowieka są czystą ekspresją wewnętrznego Ja:

Zniesienie czynnika przestrzennego polega tu więc na tym, że pewien określony zmysłowy materiał rezygnuje ze swego spokojnego zewnętrznego istnienia i przechodzi w stan ruchu, a mianowicie w tego rodzaju stan drgania w sobie, że każda cząstka trzymającego się razem ciała nie tylko zmienia swoje miejsce, ale też dąży do powrotu do swego poprzedniego położenia. Rezultatem tego wibrującego drgania jest ton – materiał muzyki⁷.

Muzyka, jako sztuka uczucia, ma odmienną treść niż sztuki wizualne:

Treścią muzyki jest moment podmiotowy w sobie samym, a wyrażenie go nie prowadzi do powstania jakiejś przestrzennie trwałej przedmiotowości, lecz swym niepowstrzymanym wolnym zanikaniem zaświadcza, że jest tylko wypowiedzią, która zamiast posiadać jakieś trwałe istnienie dla siebie samej, ma swoje oparcie w czynniku wewnętrznym i podmiotowym, i której zadaniem jest istnieć tylko dla podmiotowej strony wewnętrznej⁸.

Przy okazji omawiania szczególnych właściwości muzycznych środków wyrazu, Hegel zwraca uwagę na specyfikę relacji między poszczególnymi tonami. Ślad tych rozważań odnajdujemy w przytoczonej wyżej analizie procesu muzycznego formowania Asafiewa. U Hegla ton zyskuje znaczenie muzyczne dopiero po jego włączeniu w szereg stosunków z innymi tonami. Pozostawanie w określonej relacji do nich nadaje mu jego rzeczywistą określoność oraz te wszystkie właściwości, które stanowią o jego przeciwstawieniu się innym tonom lub o harmonizowaniu z nimi. Zadaniem słuchacza jest wychwycenie tych odniesień. Analizując ujmowanie muzycznej treści, Hegel podkreśla znaczenie przeciwieństw w odniesieniach między tonami:

tony stanowią w sobie samych totalność różnic, które mogą rozszczepiać się i łączyć w najrozmaitsze formy bezpośrednich współbrzmień, istotnych przeciwieństw, sprzeczności i zapośredniczeń. Tym przeciwieństwom i połączeniom, tej różnorodności ich ruchów i przejść, ich pojawiania się i rozwijania, ich walki, rozwiązywania się i zanikania, odpowiada w sposób dalszy lub bliższy zarówno wewnętrzna natura takiej czy innej treści, jak i wewnętrzna natura uczuć, w formie których serce i dusza treścią taką władają, tak iż tego rodzaju stosunki tonalne, ujęte i ukształtowane w ten adekwatny sposób, dają nam żywy wyraz tego, co jako określona treść istnieje w duchu⁹.

⁶ Por. W. F. Hegel, *Estetyka*, przeł. J. Grabowski i A. Landman, PWN, Warszawa 1967, t. III, s. 158.

⁷ Tamże, s. 157-158.

⁸ Tamże, s. 160.

⁹ Tamże, s. 179-180.

Rozważania Hegla na temat relacji między tonami opierają się na koncepcji triady, tj. układzie teza – antyteza – synteza. Jest on esencją procesu formotwórczego u Asafiewa (układ (i:m:t) = i: m:t itd.). Tak zwane prawo dialektyczne Hegel uznawał za naczelne prawo logiki, a dzięki jego połączeniu z przekonaniem o tożsamości myśli i bytu – z prawa dialektyki uczynił powszechne prawo bytu. Sprzeczność jest u Hegla najgłębszą naturą rzeczywistości, rozwój zaś świata ma charakter triadyczny: cała rzeczywistość przechodzi od tezy do antytezy, z przeciwieństw powstaje synteza, która z kolei staje się tezą i napotyka swoją antytezę, która neguje poprzednią syntezę.

Jeśli chodzi o muzykę, dialektyczny charakter ma chociażby jej sposób oddziaływania na słuchacza. Zdaniem Hegla potęgą muzyki jest siłą elementarną, a więc tkwiącą w tonie, który angażuje podmiot w odbiór dzieła muzycznego, a zarazem pobudza go do działania. W związku z tym wewnątrz podmiotu pozostaje w relacji do czasu, warunku zaistnienia muzyki. Czas jest idealną negatywną czynnością: unicestwia statyczne trwanie rozciągłości i redukuje ją do pojedynczego punktu czasowego („teraz”, *Itzt*). Punkt czasowy natychmiast okazuje się swoją własną negacją, ponieważ skoro tylko się pojawi, zostaje zniesiony, zanegowany: przechodzi w kolejny moment. „Teraz” zjawia się zatem wraz ze swym zniesieniem. Nie dochodzi jednak do pełnego podmiotowego zjednoczenia pierwszego punktu czasowego z następnym, pozostaje on w całej swej zmienności zawsze tym samym – pewnym „teraz”. Ton przenika naszą jaźń, ponieważ to czas pozwala mu muzycznie zaistnieć. Czas tonu jest zarazem czasem podmiotu.

Dialektyka tonu muzycznego przejawia się w sposobie artystycznego posługiwania się nim. Hegel wyróżnia dwa momenty jego wykorzystania:

1. czas – sfera, do której przynależy ton; ogólne, abstrakcyjne podłoże, przed jego fizyczną aktualizacją;
2. brzmienie – realna różnica tonów, zarówno pod względem ich zmysłowego odczucia, jak i ich wzajemnych relacji jako części całości.

Jeżeli ów „czas” przyjmiemy za tezę, a „brzmienie” za jego antytezę, syntezą okaże się moment trzeci:

3. dusza, która ożywia tony, tworzy z nich „wolną, zaokrągloną całość”¹⁰ i nadaje duchowy wyraz ich ruchowi w czasie oraz realnemu brzmieniu.

W związku z omówionymi momentami, triadyczną konstrukcję odnaleźć możemy w:

1. momentach trwania i ruchu w czasie – konieczności pomiaru czasu (*Zeit-mass*) taktu i rytmu;
2. melodii, która oparte na zasadach harmonii i taktu „królestwo tonów” scala w „żywy, wolny duchowy wyraz”¹¹.
3. konkretnym czasie trwania określonych w swym dźwięku tonów. Różnice między nimi tworzą kolejną triadę, konstytuującą zjawisko harmonii. Są to różnice:
 - a. jakości zmysłowego materiału, którego drgania są źródłem tonów;

¹⁰ Tamże, s. 193.

¹¹ Tamże, s. 194.

- b. ilości jednoczesnych dźwięków w ciągu tej samej jednostki czasu;
- c. pomiędzy współbrzmiącymi, przeciwstawionymi sobie i zapośredniczonymi tonami.

W dialektycznym ujęciu muzyki, jako sztuki zespalającej się z treścią duchową, podkreślona zostaje rola melodii, która jest syntezą taktu (teza) i harmonii (antyteza). Nie dziwi zatem fakt, że zainspirowany Heglem Asafiew traktuje w *Formie muzycznej jako procesie* elementy horyzontalne muzyki (czyli właśnie melodykę) jako najbardziej naturalne i ekspresyjne. Melodyjność zyskuje u Asafiewa status jakości nadrzędnej, zarówno w przypadku mowy, jak i w przypadku ciągłości wokalne w muzyce. Przy analizie warstwy horyzontalnej muzyki, Asafiew posługuje się terminem *melos*, który obejmuje jakości oraz funkcje formacji melodycznej. Sama melodia jest jedynie jednym z aspektów *melosu* – podobnie jak są nimi prowadzenie głosów czy postęp harmoniczny.

W nawiązaniu do ogólnej koncepcji dialektyki Hegla i przekonania o tym, że sprzeczność stanowi najgłębszą strukturę rzeczywistości, Asafiew zwraca uwagę na dialektykę występującą na poziomie elementów dzieła muzycznego. Dopełnieniem schematu (i:m:t) = i: m:t, itd., obrazującego generalne zasady rządzące procesem formowania się muzyki, są rozważania dotyczące czynników rytmiczno-konstrukcyjnych, które współtworzą zjawisko „stanu chwiejnej równowagi”.

3. Forma muzyczna jako zjawisko socjologiczne

W analizie koncepcji formy muzycznej Asafiewa, jej wewnętrznej struktury i sposobu funkcjonowania pod postacią pośredniczącego pomiędzy twórcą i odbiorcą dzieła muzycznego, nie można pominąć przedstawienia wpływu, jaki na myśl rosyjskiego muzykologa wywarła filozofia Marksa. Jak wspomniałam wcześniej, trudno jest mówić o „estetyce marksistowskiej”, gdyż jej wyodrębnienie jako osobnej dyscypliny stanowi problem. Marks i Engels nie stworzyli spójnego systemu estetycznego, ich zaś uwagi na temat sztuki pojawiały się na marginesie rozważań ekonomicznych i filozoficznych. Estetykę marksistowską można jedynie rekonstruować w oparciu o dzieła klasyków tego prądu, stosując założenia jego metodologii do badań zjawisk sztuki. W obrębie tego rekonstruowanego stanowiska muzykę, tak jak każdą inną sztukę, traktuje się jako część społecznej nadbudowy, warunkowanej bazą ekonomiczną. Marksizm rozpatrywał społeczne uwarunkowanie zarówno formy, jak i treści dzieł sztuki. Pod względem treści muzyka była przedstawiana jak każdy inny język, który służy komunikacji ze społeczeństwem dzięki umożliwianiu przekazywania określonych znaczeń.

Filozofia marksistowska w muzykologii i teorii muzyki podejmowała przede wszystkim problem odzwierciedlenia rzeczywistości w muzyce. Trudność (czy wręcz niemożliwość) ścisłego określenia, czym jest znaczenie w muzyce i jak się ono ujawnia, istotnie komplikowało wychwytywanie związków między bazą a nadbudową oraz określanie sposobu, w jaki materiał dźwiękowy ucieleśnia potrzeby społeczne. Problemy te podjął m.in. Bolesław Jaworski oraz właśnie

Boris Asafiew. Rosyjski muzykolog czynił to przy pomocy wprowadzonego pojęcia intonacji, rozpatrywanej na kilku płaszczyznach – jako wyraz szczególnych właściwości grupy etnicznej, narodu lub pojedynczego człowieka. Koncepcja ta czerpała z leninowskiej teorii odbicia. Intonacja u Asafiewa pełniła funkcję czynnika pośredniczącego między jednostką a społeczeństwem. Z tego punktu widzenia każda muzyka jawi się jako programowa, o ile przez to określenie rozumiemy fakt odzwierciedlenia rzeczywistości. Jak pisze Lissa, utwory programowe i nieprogramowe (w klasycznym rozumieniu tych terminów) różnią się między sobą jedynie co do stopnia, a nie jakości.¹²

Widać zatem wyraźnie, że wątek socjologiczny ściśle łączy się z teorią intonacji muzycznej – my skupimy się jednak na tym pierwszym zagadnieniu.

3.1. Spojrzenie Asafiewa na dzieło muzyczne w kontekście myśli Karola Marksa

Myśl Marksa jest łącznikiem pomiędzy filozofią Hegla a koncepcją Asafiewa. Marksistowska orientacja Asafiewa jest widoczna przede wszystkim w ujęciu formy muzycznej jako procesu dialektycznego oraz w analizie jej socjologicznych uwarunkowań. Omówiwszy jej dialektyczny charakter, przyjrzymy się teraz jej socjologicznej teorii przedstawionej przez Asafiewa. Czerpie ona bezpośrednio z myśli Marksa. Asafiew niejednokrotnie łączy refleksje z zakresu socjologii muzyki z zagadnieniem intonacji muzycznej, które wymaga odrębnej analizy.

Forma muzyczna jako zjawisko zdeterminowane społecznie daje się poznać przede wszystkim jako forma (rodzaj, sposób i środek) społecznego ujawnienia się muzyki w procesie intonowania: czy będzie to skrytalizowany schemat allegro sonatowego, system kadencji czy formuły uszeregowania dźwięków – za wszystkim tym kryje się długotrwały proces wyszukiwania, odkrywania i dostosowywania najlepszych środków do najprzystępniejszego wyrażenia, tj. takiej intonacji, która za pomocą form muzykowania zostałaby najproduktywniej przyswojona przez otaczające środowisko¹³.

Aby możliwie najdokładniej ująć relację koncepcji Asafiewa do marksizmu, warto zebrać podstawowe założenia estetyki tego nurtu. Możemy wyodrębnić trzy podstawowe kręgi zagadnień estetyki marksistowskiej¹⁴: historyzm sztuki, jej mimetyczność oraz swoistość zagadnień estetycznych. Wszystkie te zagadnienia łączy ogólne założenie o powiązaniu faktów estetycznych z rozwojem społeczno-historycznym. Całą kulturę, a wraz z nią zjawiska estetyczne, Marks ujmuje jako wytwór człowieka, powstały i rozwijający się w ramach dialektycznego procesu społeczno-historycznego. Zjawiska estetyczne nie różnią się niczym od pozostałych form świadomości społecznej pod tym względem, że są uwarunkowane przez fakty społeczno-ekonomiczne, przy czym zależności

¹² Z. Lissa, „Teoria odbicia a estetyka muzyczna”, w: *Materiały do studiów i dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki, krytyki artystycznej oraz metodologii badań nad sztuką*, PWN, Warszawa 1950, s. 129-130.

¹³ *Музыкальная форма как явление социально детерминированное прежде всего познается как форма (вид, способ и средство) социального обнаружения музыки в процессе интонирования: будет ли то окристаллизовавшаяся схема сонатного аллегро, или система кадансов, или формулы ладов и звукорядов – за всем этим кроется длительный процесс нащупывания, исканий и приспособлений наилучших средств для наиболее «доходчивого» выражения, т.е. такового рода интонаций, которые усваивались бы окружающей средой через формы музицирования возможно продуктивнее.* В. В. Асафьев, dz. cyt., s. 21.

¹⁴ Por. S. Pazura, *Marks a klasyczna estetyka niemiecka*, Książka i Wiedza, Warszawa 1967, s. 7-8.

te mają złożony charakter. Elementami pośredniczącymi w oddziaływaniu bazy społeczno-ekonomicznej na sztukę są przede wszystkim ideologia oraz zbliżone zjawiska z zakresu psychologii społecznej. Dzięki relacjom pomiędzy zjawiskami estetycznymi a innymi formami świadomości społecznej, dzieła sztuki mogą pełnić istotne funkcje społeczno-wychowawcze. Ponadto fakty estetyczne rozwijają się także dzięki prawidłowościom swoistym dla swej dziedziny i są zależne m.in. od tradycji estetycznej, wchodzącej w skład dziedzictwa kulturowego.

Nietrudno jest znaleźć wypowiedzi Asafiewa odpowiadające wyżej wymienionym poglądom w *Formie muzycznej jako procesie*. Autor wielokrotnie zwraca uwagę na społeczne uwarunkowanie recepcji i rozumienia muzyki, a także „przyswajania intonacji”. Już we *Wstępie do Formy muzycznej jako procesu* czytamy:

Forma – to nie tylko konstrukcyjny schemat. Forma, badana za pomocą słuchu, czasami przez kilka pokoleń, tj. z konieczności odkrywana społecznie (inaczej – jak i gdzie mogła by się skryształizować?) – to organizacja (zgodne z określonymi zasadami rozłożenie w czasie) materiału muzycznego, inaczej mówiąc, organizacja ruchu muzycznego, bowiem nieruchomy materiał muzyczny nie istnieje. Naturalnie, zasady tej organizacji nie są zasadami indywidualnej świadomości, lecz zasadami społecznymi. Wyrastają one z praktycznych potrzeb, środowisko je przyswaja i wybiera te najistotniejsze. Owe praktyczne potrzeby poszerzają swój zakres w miarę rozwoju kultury: od intonacji, utrwalonych w tym czy innym środowisku w celach czysto utylitarnych (sygnalizacja, pierwotna magia i medycyna itd.), po moment, gdzie muzyka sięga już do złożonych połączeń dźwiękowych z wyraźnym rozgraniczeniem ich funkcji i staje się obiektem przyjemności estetycznej, jednak i na tym etapie żaden gatunek muzyki nie utrzyma się, jeśli nie zostanie przyswojony społecznie, jeśli właściwe mu środki wyrazu nie są rezultatem społecznego wyboru i jego dalszych wariantów. Czym są w muzyce tzw. dzieła klasyczne i całe okresy klasycyzmu, jeśli nie okresami twórczości, w których organizacja materiału osiąga taki poziom zrozumienia i powszechnego obowiązywania w odbierającym tą twórczość środowisku, że zasady i formy tej organizacji wyznaczają kierunek i stają się prawem dla wielu przyszłych pokoleń, a komponowana według tego prawa muzyka zyskuje status wzorca¹⁵.

Kilka akapitów dalej Asafiew podkreśla nieprzypadkowość użycia danych połączeń dźwiękowych w utworze, która wynika ze swoistego doboru społecznego:

Forma jako proces i forma jako skryształizowany schemat (dokładniej: konstrukcja) to dwie strony tego samego zjawiska: organizacji ruchu społecznie użytecznych (wymownych) połączeń dźwiękowych¹⁶.

¹⁵ Форма – не только конструктивная схема. Форма, проверяемая на слух, иногда несколькими поколениями, т.е. непременно социально обнаруженная (иначе – как и где она могла бы окристаллизоваться), – организация (закономерное распределение во времени) музыкального материала, иначе говоря, организация музыкального движения, ибо неподвижного музыкального материала вообще нет. Естественно, что принципы этой организации – принципы не индивидуального сознания, а принципы социальные. Они вырастают из практических потребностей, среда их усваивает, отбирает наиболее необходимые. Практические потребности раздвигают свои рамки по мере развития культуры: от интонаций, закрепившихся в той или иной среде в силу непосредственно утилитарных целей (сигнализация, первобытная магия и медицина и т.д.), музыка восходит до сложных звуко сочетаний со строгим разграничением их функций – и становится объектом эстетического наслаждения, но и на этом пути ни один вид музыки не выживает, если он не усвоен социально, если средства выражения, присущие данному виду, не представляют собой результатов социального отбора и дальнейших вариантов этих данных. Чем являются в музыке так называемые классические произведения и целые эпохи классицизма, как не рериодами творчества, когда организация материала достигает такой степени понятности и обязательности для воспринимающей среды, что принципы этой организации и формы ее становятся далеко вперед, для нескольких поколений, нормативными, а творимая на этой базе музыка считается образцовой. В. В. Asafiew, dz. cyt., s. 22.

¹⁶ Форма как процесс и форма как окристаллизовавшаяся схема (вернее: конструкция) – две стороны одного и того же явления: организации движения социально полезных (выразительных) звуко сочетаний. В. В. Asafiew, dz. cyt., s. 23.

Na kolejnych stronach *Wstępu* Asafiew formułuje tezę o istnieniu pewnych słuchowych upodobań, uwarunkowanych społecznie, historycznie i kulturowo. Konfrontacja tego „intonacyjnego zapasu”¹⁷ odbiorcy z nieznanym mu wcześniej utworem powoduje określone reakcje. Dzięki interakcji dzieła muzycznego i umysłu słuchacza, zaopatrzonego w społecznie uwarunkowane skłonności i preferencje, kształtuje się forma muzyczna jako proces nieustannego ścierania się tego, co nowe z tym, co już przyswojone:

Zapamiętywanie muzyki, przy jej stałym upływie i konieczności ciągłego porównywania jednakowych i niejednakowych intonacji, zakłada obecność w świadomości człowieka (człowieka danej epoki, środowiska i okresu czasu) pewnej sumy od dawna krystalizujących się połączeń dźwiękowych („intonacyjny zapas”). U jednego człowieka suma ta jest większa, u innego mniejsza, jednak, ogólnie rzecz biorąc, każda epoka i każda warstwa społeczna posiada n intonacji, na tyle utrwalonych w świadomości, że słuchanie utworów, w których współdziałanie nawykowych połączeń dominuje nad współdziałaniem nienawykowych, daje większą przyjemność, niż odbiór muzyki, w której przeważają intonacje jeszcze nie przyswojone i dla przyswojenia których konieczna jest aktywność poznawcza na wysokim poziomie. W takich przypadkach proces porównywania tożsamego i różnego materiału z konieczności komplikuje się, przy pierwszym kontakcie (pierwszym wysłuchaniu) każde nieprzyswojone zdarzenie muzyczne jawi się nie tylko jako zaburzenie równowagi elementów, lecz jako szum, chaos czy brak formy. Przy kolejnych odsłuchaniach zarysowują się kontury: rozumienie muzyki rozpoczyna się od zapamiętywania połączeń bliższych naszemu poznaniu i porównywania ich z tymi mniej znanymi. Odbiór prowadzi do przyswojenia sobie formy (co wcale nie znaczy, że słuchacz powinien znać nazwy form – schematów i je rozróżniać: rzecz w tym, aby rozpoznać porządek, prawidłowość rozłożenia połączeń dźwiękowych, którego podstawą, jak już powiedzieliśmy, jest zapas utrwalonych w świadomości intonacji; bez nich, tzn. w obcym dla danego środowiska systemie intonacji, trudno rozumieć muzykę – co zachodzi gdy np. Hindus czy Chińczyk słucha muzyki europejskiej i odwrotnie, kiedy Europejczyk słucha muzyki innych kultur). Kiedy przyzwyczajamy się do danej muzyki, odbiór połączeń dźwiękowych zachodzi niejako na mocy inercji, zaś energia potrzebna do „wsluchiwania się” w muzykę przekształca się w czyste delektowanie się muzyką¹⁸.

Asafiew w swojej analizie idzie dalej. Dostrzega problemy związane z zależnością recepcji muzyki od stopnia profesjonalnego doń przygotowania. Choć proces odbioru muzyki przebiega inaczej u zawodowego muzyka niż u amatora, obaj muszą zmierzyć się z tym samym zadaniem – uchwyceniem jedności w wielości.

¹⁷ Tamże, s. 33.

¹⁸ *Запоминание музыки при ее постоянной текучести и при необходимости постоянного сравнения тождественных и нетождественных интонаций предполагает наличие в сознании человека данной эпохи, среды и данного отрезка времени некоторой суммы издвна окристаллизовавшихся звуко сочетаний («интонационный запас»). У одного человека их больше, у другого меньше, но в целом каждая эпоха и каждый класс обладает n -ным числом интонаций, настолько устоявшихся в сознании, что слушание произведений, в которых взаимодействие привычных сочетаний доминирует над непривычными, доставляет удовольствие больше, чем восприятие музыки, в которой преобладают интонации еще не усвоенные и для усвоения которой нужна крайне повышенная деятельность сознания. Процесс сравнения тождественного и нетождественного материала в таких случаях несомненно усложняется, и при первом слушании всякая непривычная музыка представляется сознанию уже не только как остро неустойчивое равновесие элементов, ее составляющих, а как сплошной шум или хаос и бесформенность. При повторных слушаниях выясняются очертания: понимание музыки начинается с запоминания соотношений, более знакомых сознанию, и их сравнения с менее знакомыми. Отбор приводит к усвоению формы (что вовсе не означает, что слушатель должен знать названия форм-схем и их различать: дело в усвоении распорядка, закономерности распределения звуко сочетаний, в основе чего, как было сказано, предполагается запас в сознании уже устоявшихся интонаций; без них, т.е. находясь в чуждой данной среде интонационной системе, трудно «понимать» музыку, что и происходит, когда индус или китаец слушает европейскую музыку и, обратно, европеец – музыку чуждых ему культур). Когда к музыке привыкают, то восприятие звуко сочетаний происходит уже по инерции и энергия «вслушивания» переходит в стадию «наслаждения» музыкой.*

Muzyk – profesjonalista i przeciętny słuchacz różnią się od siebie tylko tym, że pierwszy posiada w swoim umyśle o wiele więcej gotowych, wyraźnie usystematyzowanych relacji dźwiękowych, podczas gdy przeciętny słuchacz ma ich mniej i wystarczające jest dla niego kierowanie się słuchowymi nawykami i poznawanie oddzielnych elementów, nie zaś badanie ich jako całości. Jednakże uprzedzenie wobec nowości nie jest mniejsze u profesjonalistów (w porównaniu ze zwykłymi miłośnikami muzyki). Często nawet się zwiększa z powodu niezdolności do wejścia w cudzy tok myślenia, do którego profesjonalista nie przywykł – aż w takim stopniu osadzają się i działają w jego umyśle (niejako obezwładniając go) przyswojone (na drodze muzyczno-profesjonalnej praktyki) normy i formuły, dotyczące połączeń dźwiękowych i wszelkich zmian¹⁹.

W kontekście kulturowych i społecznych uwarunkowań intonacji muzycznych, tkwiących w umyśle każdego z nas, szczególne zadanie stoi przed kompozytorem, który formując dzieło muzyczne, musi być nie tylko świadomy ich istnienia, lecz także (a może przede wszystkim) umieć je przewyciężyć, wyjść poza ustalone schematy:

Inercja lub aktywność w twórczości kompozytorskiej zależy od takiego wyboru między tkwiącymi pasywnie w pamięci połączeniami, od dawna przyswojonymi (twórczość po najmniejszej linii oporu polega na tworzeniu kombinacji i wariantów relacji dźwiękowych, do których słuch jest przyzwyczajony), a tym jeszcze „nie przewyciężonych materiałem”, między zupełnie racjonalnie uzasadnionymi powiązaniem dźwięków a (jak na razie) niewyjaśnionymi, jawiącymi się jako irracjonalne, odkryciami i nowymi perspektywami²⁰.

Konkludując poglądy Asafiewa na dzieło muzyczne jako obiekt zanurzony w rzeczywistości, warto przytoczyć fragment, w którym te przemyślenia splatają się z problematyką formy i treści. Asafiew krytykuje ten dualistyczny podział właśnie w oparciu o stwierdzenie istnienia w umyśle każdego człowieka form „pierwotnych”.

To formalistyczne podejście do zagadnienia odegrało niezwykle szkodliwą rolę, oddzieliwszy formę od intonacji, i doprowadziło do absurdu dualizm formy i treści, pomijając fakt, że muzyka, jako czuciowo bezpośrednie poznanie świata, zewnętrznia swój materiał w formach ruchu, zorganizowanych przez ludzką wiedzę i umiejętności (technika sztuki). (...) Człowiek naszych czasów może nawet nie podejrzewać istnienia gam i nie studiować „elementarnej teorii” muzyki, a jednak pierwotne zestawienia dźwięków (a tu już można mówić o formach) wchodzące w skład europejskiego systemu muzycznego, zapadły w jego pamięć i umysł na drodze doświadczenia w odbiorze muzyki – czy to w domu, czy na ulicy, na koncercie, w kinie

¹⁹ *Музыкант-специалист и рядовой слушатель различаются друг от друга только в том отношении, что у первого в сознании гораздо больший запас готовых, строго систематизированных звукоотношений, тогда как у рядового слушателя их меньше, и он чаще всего удовлетворяется только привычными слуховыми навыками и узнаванием отдельных моментов, а не общей функциональной их связи. Степень предубеждения к новому, однако, тем самым не уменьшается у специалистов в сравнении с только любителями музыки. Нередко она даже повышается у них из-за неспособности проникнуть в чуждый и непривычный склад мышления: настолько властно в их сознании оседают и делают его инертным прочно усвоенные в музыкально-профессиональной практике привычные нормы и формулы звукоочетаний и перестановок. Одна последовательность неизбежно вызывает другую, и всякая неожиданность профессиональным слухом ощущается как резкое нарушение закономерности.* В. В. Асафьев, dz. cyt., s. 33.

²⁰ *Инертность или активность в композиторском творчестве зависит от такого выбора между пассивно пребывающими в памяти, издавна усвоенными сочетаниями (творчество по линии наименьшего сопротивления всегда покоится на комбинировании в простейших вариантах привычных слуху соотношений), и еще «не преодоленным материалом», между вполне рационально обоснованными сопряжениями звуков и до поры до времени необъяснимыми, кажущимися иррациональными, находками и новити перспективами.* Там же, s. 33.

czy w restauracji – i on, sam tego nie będąc świadomym, odczuwa emocjonalne działanie muzyki tylko poprzez jej formy²¹.

Istotną kategorią w estetyce marksistowskiej jest tak zwany „zmysł estetyczny”. Warunkuje go rozwój pracy społecznej, rozumianej jako praktyczno-poznawcze opanowanie rzeczywistości. Proces opanowania rzeczywistości ma zarówno charakter subiektywny, jak i obiektywny. Wiąże się on z oswojeniem przez człowieka zastanej rzeczywistości przyrodniczej i społecznej. Wartości estetyczne jednak wykazują wobec niego autonomię. Stanisław Pazura wymienia cechy charakterystyczne zjawisk estetycznych zaproponowane przez Marksa²²: autoteliczność, niepraktyczność czy autylitarność (przeciwstawianie się przeżyciom powiązanim z praktyczno-zmysłowym poznaniem świata) oraz ateoretyczność (przeciwstawianie się doznaniom czysto intelektualnym). Zdaniem Pazury autonomia zjawisk estetycznych jest jednak względna – zjawiska estetyczne

nie stanowią faktów izolowanych od zasadniczych zadań i celów człowieka. Przeciwnie, pełnią one doniosłą funkcję społeczno-wychowawczą, związaną przede wszystkim z ich globalnym i harmonijnym charakterem. Bowiem globalność i harmonia struktury psychicznej człowieka stanowią zarówno warunek przeżyć estetycznych, jak i podstawową cechę pełnej osobowości ludzkiej. I odwrotnie – przeżycia estetyczne są istotnym elementem rozwijającym te podstawowe przymioty pełnego człowieka. Człowiek jest także, czy raczej winien stać się i staje się w procesie rozwoju społecznego *homo aestheticus*²³.

W estetyce marksistowskiej istotną rolę pełni również dialektyka, za pomocą której wyjaśniani jest przebieg rozwoju zjawisk estetycznych. Związany jest on m.in. z procesami alienacji i dezalienacji. Marks stawia tezę o negatywnym wpływie ustroju kapitalistycznego na kulturę artystyczną – ustroju, który powoduje alienację artysty, jego dzieła oraz jego odbiorcy. Kapitalizm sprzyja komercjalizacji sztuki, przez którą zanikają więzi między twórcą a odbiorcą, wymagania zaś estetyczne całego społeczeństwa zostają obniżone. Zagadnienie alienacji sztuki nie zostało jednak podjęte przez Asafiewa w *Formie muzycznej jako procesie*.

4. Podsumowanie

Pogłębione studia nad *Formą muzyczną jako procesem* Borisa Asafiewa prowadzą do stwierdzenia złożoności tytułowej koncepcji i jej uwikłania w zagadnienia nierzadko wykraczające poza ścisłą teorię muzyki. Wprawdzie w niniejszym

²¹ Это формалистское представление сыграло крайне вредную роль, отделив форму от интонации, и довело до абсурда дуализм формы и содержания, минуя факт, что музыка как чувственно непосредственное познание мира есть обнаружение материала в формах движения, организованных человеческим сознанием и умением (техника искусства). (...) Горожанин нашей эпохи может вовсе не подозревать о существовании гамм и не изучать «элементарной теории» музыки, но первично-основные звукоотношения (а это уже формы) европейской музыкальной системы запали в его сознание и его память из опыта восприятия музыки – будь то дома, на улице, в концерте, или в кино, или в ресторане, – и он, сам того не подозревая, испытывает эмоциональное воздействие музыки только через ее формы. В. В. Асафьев, dz. cyt., s. 60.

²² Por. S. Pazura, dz. cyt., s. 78-80.

²³ Tamże.

artykule myśl rosyjskiego muzykologa została zaledwie zarysowana, jednak nawet tak skrótowe przedstawienie ujawniło ujęcie czterech wymiarów formy muzycznej. Asafiew rozważa ją bowiem jako zjawisko dialektyczne, energetyczne oraz socjologiczne, a także umożliwianie jej poznania przez intonację.

Wprawdzie szerzej omówiono jedynie perspektywę dialektyczną oraz socjologiczną, niemniej należy podkreślić, że wszystkie cztery uzupełniają się wzajemnie i są ze sobą powiązane w tak wielkim stopniu, że jest wręcz niemożliwe zupełne ich odseparowanie i osobne potraktowanie. Można też wykazać, że koncepcja dialektyczna w szczególny sposób łączy się z koncepcją energetyczną, a socjologiczna – z intonacyjną.

Co wynika z pierwszego ze wspomnianych związków? W jego świetle forma muzyczna przedstawia się jako swoisty konglomerat sił, które znajdują się w „stanie chwiejnej równowagi”, dialektycznym napięciu. Dialektycznie powiązane, kontrastujące ze sobą zjawiska, tworzą swego rodzaju rytm, według którego konstytuuje się forma muzyczna. Formę muzyczną poznajemy właśnie dzięki wychwytywaniu relacji, w jakich pozostają kompleks-teza i kompleks-antyteza. Dzieło muzyczne jako całość możemy poznać w pełni tylko w ruchu. Co więcej – Asafiew konstruuje koncepcję formy, zakładając jego celowość. Forma muzyczna staje się zatem obiektem dynamicznym, jej zaś wielowymiarowa analiza dokonywana jest przy pomocy terminów z dziedziny mechaniki (w czym Asafiew podąża śladem Kurtha). Toteż naczelną kategorią, łączącą dialektykę przebiegu dzieła z czasowym charakterem muzyki, jest u Asafiewa ruch muzyczny.

Zestawmy teraz wątki socjologii muzyki z koncepcją intonacyjną. Forma muzyczna w tym ujęciu jest zjawiskiem zdeterminowanym społecznie (jedno z naczelnych haseł marksizmu głosi wszak, że baza ekonomiczno-społeczna warunkuje nadbudowę kultury). Ujawnia się ona dzięki intonacji. Odpowiednia intonacja muzyczna to taka, która może zostać jak najproduktywniej i najskuteczniej przyswojona przez odbiorców, tj. odpowiada na potrzeby swoich czasów. Asafiew pisze:

zasady tej organizacji [tj. organizacji formy – przyp. M. R.] nie są zasadami indywidualnej świadomości, lecz zasadami społecznymi. Wyrastają one z praktycznych potrzeb, środowisko je przyswaja i wybiera te najistotniejsze²⁴.

Zdaniem Asafiewa każda epoka posiada swój „intonacyjny zapas”, czyli zestaw uwarunkowanych społecznie, historycznie i kulturowo upodobań. „Intonacyjny zapas”, jako to, co już przyswojone, zostaje przeciwstawiony muzyce nowej, jeszcze niezaakceptowanej przez umysł słuchacza. Między nową intonacją i posiadającym swoje społeczne uwarunkowania i preferencje aparatem odbiorczym słuchacza toczy się wieczna walka „przyswojonego” z „nieprzyswojonym”. Jest to sytuacja dialektyczna, w jej bowiem efekcie z przeciwieństw wykształca się synteza: to, co było nowe, staje się częścią intonacyjnego zapasu i w przyszłości

²⁴ *Принципы этой организации – принципы не индивидуального сознания, а принципы социальные. Они вырастают из практических потребностей, среда их усваивает, отбирает наиболее необходимые.* B. W. Asafiew, dz. cyt., s. 22.

będzie już jako „to, co przyswojone” opozycją wobec „tego, co nowe”. Rezultatem dialektycznego ruchu jest zaś forma muzyczna jako proces – proces polegający na nieustannej walce.

Na zakończenie podkreślamy odrębność koncepcji Asafiewa względem wszelkich „architektonicznych” (jak je nazywa Asafiew) ujęć formy muzycznej. Wydaje się, że celem Asafiewa było nie tylko ujęcie w słowa swojej wizji formy muzycznej, lecz także (a może przede wszystkim) sformułowanie pewnego postulatów badawczego, wzywającego wszystkich (teoretyków muzyki, muzykologów, kompozytorów, wykonawców, a nawet słuchaczy-amatorów) do spojrzenia na formę muzyczną w inny sposób, niż robiła to m.in. szkoła Riemanna. Niechaj konkluzją będzie cytata z Asafiewa:

Stoi teraz przed nami zadanie omówienia jednej z najprostszych i najoczywistszych różnic między formalnym, abstrakcyjno-architektonicznym ujęciem formy muzycznej jako niemego schematu poza intonacyjnym zjawiskiem, a nauką o formie jako procesie, cały czas odczuwanym i sprawdzanym za pomocą słuchu. Pojęcie formy, jako krystalizującego się w świadomości procesu formowania muzyki, tym samym nie zanika, lecz uzupełnia się i wzbogaca. Zgłębianie wyłącznie relacji przestrzennych (współdziałanie symetrycznych i asymetrycznych elementów konstrukcyjnych) bez dostrzegania wzajemnego ciężenia intonacyjnego, tj. samego aktu formowania muzyki, daje jedynie obraz wykoncyrowanych, postrzeganych wzrokowo podziałów rytmicznych. Takie ujęcie oddziela formy-schematy od samej muzyki i tworzy przepaść między żywą mową muzyczną a jej formami. Wygląda to tak, jakby owa żywa mowa muzyczna miała wypełniać architektoniczne, gotowe i nieskazitelne formy-schematy tak jak woda i wino naczynia różnych rozmiarów; podczas gdy sama muzyka może doskonale istnieć bez jakichkolwiek schematów²⁵.

Marta Rendecka: Boris Asafiev's Concept of Musical Form – Between Marxist Aesthetics and Hegel's Philosophy of Music

In his main work – *Musical Form as a Process* – Asafiev discusses all aspects of musical form: its conditions of existence, its internal structure, its ways of functioning, the conditions for its perception, etc. Influenced by Hegel and Marx, Asafiev studies the dialectical nature of musical form (the coexistence of and the interaction between contrasting elements) and musical process. Asafiev finds the origins of these dialectics in two phenomena: motion and harmony. In his analysis of the first phenomenon, Asafiev introduces the idea of “the state of unsteady balance” to describe musical motion. It appears to be a set of contrasting forces. It is in fact a dialectical process. Every musical construct is built according to certain rhythm, determined by changes of contrasting phenomena. The dialectical nature of the forming process is revealed also by harmony and its influence on the listener. When music starts to play, our hearing is engaged to perceive relations between sounds from the very first sound. Later in the process of perception, the listener grasps the sequence of sound complexes, where one complex is “incorporated” into another (synthesis). Although Asafiev's concept of music-forming process may resemble the Marx's

²⁵ B. W. Asafiew, dz. cyt., s. 136-137.

“negation of the negation”, it seems adequate to trace it back to Hegel and his ideas contained in *Aesthetics*.