

УДК 78.01

МУЗЫКАЛЬНО-СОЦИОЛОГИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ Т. АДОРНО: ОПЫТ ХАРАКТЕРИСТИКИ

Пылаев М.Е.

ФГБОУ ВПО «Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет» Министерства образования и науки Российской Федерации, Пермь, Россия (614000, Пермь, ул. Пермская, 65), e-mail:pylaevm@mail.ru

В статье дается характеристика основных сторон музыкально-социологической концепции известного немецкого философа и музыковеда Теодора В. Адорно, а также делается попытка экспликации феномена так называемого «структурного слушания» – связующего звена между музыкально-социологическим и музыкально-теоретическим аспектами в системе взглядов Адорно. «Структурное слушание», основанное у Адорно на смелой и оригинальной, хотя и произвольной ассоциативности общественных и музыкально-композиционных моментов, включает эмоциональную сторону содержания музыки, так или иначе опираясь на все стороны и характеристики языка европейской музыки. Важный признак «структурного слушания» – процессуально-динамическое восприятие музыки немецким мыслителем. Сказанное подтверждает актуальность трудов Адорно в наши дни – как в России, так и в Западной Европе.

Ключевые слова: Теодор В. Адорно, «структурное слушание», социология музыки, анализ музыки.

THE MUSIC-SOCIOLOGICAL CONCEPTION BY THEODOR W. ADORNO: TRIAL OF DESCRIPTION

Pylaev M.E.

FSBEI HPE «Perm State Humanitarian Pedagogical University», Perm, Russia (614000, Perm, Permskaya street, 65), e-mail:pylaevm@mail.ru

In present article are described the leading aspects of musical and sociological conception by Theodor W. Adorno, the eminent German philosopher and musicologist, and is also made the attempt to reveal the phenomenon of so-called “structural hearing”, which can be understood as an interlink between music-sociological and music-theoretical aspects in the system of views by Adorno. The “structural hearing” is based here on rather original and special, but also arbitrary associations; it includes emotional side of musical content and relies in any event on all features and sides of language of European music. An important indication of the “structural hearing” is a procedural, dynamic perception of music by the German philosopher. His works actual as before are considered today as exemplary ones both in Russia and in the Western Europe.

Keywords: Theodor W. Adorno, “structural hearing”, sociology of music, musical analysis.

Видный немецкий философ, музыковед, крупнейший представитель франкфуртской школы Т.В. Адорно (1903–1969) по-прежнему остается чрезвычайно яркой, своеобразной, одновременно и показательной, и уникальной фигурой духовной жизни Европы XX века. Идеи Адорно – «западного марксиста», активно утверждавшего социальную обусловленность музыки, ее способность глубоко и своеобразно отражать процессы общественной жизни, до сих пор способны поразить смелостью и нестандартностью, дать стимул для размышлений и развития затронутых в них проблем.

В настоящей статье музыкально-социологическая концепция Адорно рассматривается в контексте взглядов другого крупнейшего представителя европейской гуманитарной мысли, младшего современника Адорно Карла Дальхауза (1928–1989). Такой подход перспективен для изучения концепций обоих ученых и позволяет выявить некоторые моменты, могущие

быть незамеченными при изолированном обращении к каждому из них. Не будет преувеличением утверждать, что Дальхауз как ученый в значительной степени сформировался под влиянием Адорно: личность выдающегося представителя франкфуртской школы, проблематика, разрабатывавшаяся в его трудах, стали для молодого Дальхауза, первые статьи которого датируются 1953 годом, мощным стимулом к активной интеллектуальной деятельности, дали обильную пищу для размышлений и в немалой степени определили круг его научно-музыкальных интересов. Немецкий музыковед Ханс-Йоахим Хинрихсен сообщает, что в учебный план семестра, предшествовавшего безвременной кончине Дальхауза (13.03.1989), им был включен большой семинар по Адорно, предполагавший несколько занятий и обсуждение следующих работ: «Фрагмент о музыке и языке», «Мысли о социологии музыки», «Функция контрапункта в новой музыке» (из сборника «Звуковые фигуры»), «О фетишистском характере в музыке и регрессии слушания» (из сборника «Диссонансы»), «К неформализованной музыке» [Versunemusiqueinformelle] (из сборника «Quasiunafantasia»), а также раздел о Шёнберге из «Философии новой музыки» и 1-ю главу («Занавес и фанфара») из книги «Малер. Музыкальная физиогномия» [11, S. 233]. Предлагаемый перечень ценен и интересен тем, что являет собой своеобразную рекомендацию, «подсказку» Дальхауза относительно тех фрагментов наследия Адорно, на основании которых можно составить представление о нем (впрочем, сам Дальхауз в статье «Понятие музыкального материала у Адорно» ограничивается ссылками только на две книги франкфуртского социолога и музыковеда – «Философию новой музыки» и «Эстетическую теорию»; иными словами, некая полнота имеется уже в данных двух работах).

Круг работ Адорно, изучавшихся Дальхаузом, открыла «Философия новой музыки», с которой будущий музыковед познакомился в 20-летнем возрасте. Нельзя не назвать также одного выдающегося художественного произведения немецкой литературы XX века, появившегося в те же годы, прочитанного Дальхаузом и тесно связанного как с личностью Адорно в целом, так и с названной его работой – это роман Т. Манна «Доктор Фаустус». Из слухов, окружавших Адорно как соавтора романа (именно как соавтора, а не только консультанта писателя в области классической музыки и вопросах додекафонной техники), во многом выросла его первая слава после выхода в свет «Философии новой музыки».

Благодаря изучению Адорно Дальхауз довольно рано смог подчеркнуть и выделить для себя два важных положения, представлявшие собой конструктивную критику работ социолога франкфуртской школы – дифференциацию понятия материала (как ключевой «теоремы» эстетики Адорно и его философии истории) и уточнение метода (в том числе предметное), не предполагавшее ни бездумного отрицания, с одной стороны, ни послушного

следования его идеям – с другой [11, S. 235]. Однако особенности музыкальной историографии Дальхауза сформировались скорее не благодаря, а вопреки Адорно [Там же].

Итак, какую же роль играет в системе взглядов Адорно музыкальный материал, и что такое «тенденция материала», важность которой активно подчеркивалась немецким ученым?

Очевидно, что любой композитор, сочиняя музыку, неизбежно опирается на традиции своей эпохи и культуры и имеет в распоряжении некий комплекс созвучий и приемов работы с ними. Данный аспект оказался для Адорно удобным поводом развернуть здесь весьма любопытную цепь рассуждений.

В «Философии новой музыки» читаем: материал имеет собственные законы движения, которые определяются процессами общественного развития; историческое преобразование музыкального материала постоянно отражает, запечатлевает следы изменений в обществе – даже если музыка и общество не знают друг о друге или враждуют [2, с. 83]. Здесь у Адорно намечается *некий механизм влияния общества на искусство и музыку*. Правда, об этом говорится лишь в самом общем плане и довольно абстрактно – как констатация факта. В итоге между социумом и структурой в музыке у Адорно зияет пропасть, ничем не заполненная (постепенное преобразование одного в другое, механизм социально-исторической обусловленности выстраивает в своей статье И. Рыжкин [8, с. 48-49]). Сказанное позволяет К. Дальхаузу считать параллели социума и музыки у Адорно не более чем вербальными аналогиями, не обоснованными в самих вещах и опирающимися на двусмысленное употребление таких слов, как «интеграция», «субъект и объект», или «общее и особенное» [10, S. 124]. Философ настаивает здесь на историчности восприятия музыкального материала: инвариантное «понимание» музыки всех времен – абсолютно недопустимо. Так, важность «законов движения материала» означает, что «не все возможно в каждую из эпох» [2, с. 82]. В «Эстетической теории» есть следующее важное замечание, касающееся как историчности музыкального материала, так и его сугубо социального характера: «Материал является не материалом природы даже в том случае, когда он предстает перед художником именно в этом качестве, а носит целиком исторически сложившийся характер» (в нем. оригинале здесь – “geschichtlichdurchunddurch”, то есть «сплошь и сплошь историчен», «насквозь историчен») [3, с. 217].

Итак, суть «тенденции музыкального материала» у Адорно – в *неизбежности усиления диссонантности и перехода от тональной гармонии к атональной*. Однако такое может происходить не бесконечно, а лишь до известного предела: идеал для Адорно – свободная атональность (уже додекафония вызывает у него сомнения и выглядит проблематичной, композиционные же техники авангарда второй волны – явный регресс и упадок). Иначе говоря, историзм Адорно не отличался последовательностью.

Сам философ подводит к «музыкальному материалу» и к его «тенденции» во введении к «Философии новой музыки». Подлинная, содержательная и глубокая музыка должна, согласно Адорно, быть новаторской, а значит, диссонантной. В условиях раскола искусства на авангард и китч «философия музыки возможна лишь в качестве философии *новой музыки*» [2, с. 52; курсив мой. – М.П.]. Тезис о том, что по-настоящему серьезные и концептуальные произведения – непременно авангардные, весьма распространен в западном музыковедении XX века; он имеет хождение и в российском музыкознании. В. Арсланов говорит об одной из его формулировок у немецкого философа, эстетика, культуролога, литературоведа еврейского происхождения Вальтера Беньямина (1892–1940) [4, с. 45]. В творчестве Беньямина, с которым Адорно был хорошо знаком лично и несомненное влияние которого испытал (исключая разве что мистические и религиозные элементы его взглядов), берут начало многие важные идеи франкфуртской школы в целом. К сожалению, В. Арслановым не уточняется, где именно у Беньямина высказывается приведенная мысль. Напрямую об этом не говорится в таких важных его работах, как «Московский дневник» и связанный с ним очерк «Москва», а также «Произведение искусства в эпоху технической воспроизводимости»). Однако «радикальная музыка познает именно непросветленное страдание людей» [2, с. 95]. Сказано также и об «омерзительно выделяющихся тональных созвучиях» на фоне диссонантно-атональных [2, с. 84]. По отношению к атональным и тональным средствам Адорно употребляет такие слова, как «истинно» и «ложно», «правдиво» и «фальшиво» – они неоднократно встречаются в «Философии новой музыки» (в немецком оригинале – «Stimmigkeit» и «Unstimmigkeit»; «das Richtige» и «das Falsche»): чисто рациональная, интеллектуальная направленность интересно сочетается здесь с пафосом борьбы против социальной несправедливости. Впрочем, в своей категоричности Адорно заходит слишком далеко: он делает уничижительный выпад в адрес Сибелиуса, оперирующего только тональными средствами [2, с. 84]. Классик финской музыки несколько раз относится к разряду плохих композиторов в более позднем «Введении в социологию музыки» (Стравинский и Хиндемит тоже решительно не устраивают немецкого мыслителя именно потому, что пишут тонально). Однако Адорно все же смягчает собственную чрезмерную прямолинейность, делая оговорку, например, относительно уместности уменьшенного септаккорда (в своей основе непригодного, затертого и изношенного) во вступлении к 32-й сонате Бетховена [2, с. 84-85].

Как известно, начиная с Ж.-Ф. Рамо установилась традиция выводить некоторые свойства гармонии в европейской профессиональной музыке из натурального звукоряда, в составе которого имеются мажорное трезвучие и малый мажорный септаккорд. Но Адорно восстает и против этого факта. Ссылаться на то, что тональный язык дан самой природой –

по его мнению, наивно и ошибочно: на самом деле, как утверждает мыслитель, новые средства музыки есть результат имманентного развития старых и размежевались с ними вследствие качественного скачка [2, с. 53].

Согласно Адорно, музыкальный материал словно обособливается от композитора, диктует ему свою волю – пусть даже сам этот материал предварительно сформирован и отобран социально. Материал не подчиняется субъективному контролю со стороны композитора. По этому поводу очень точно выразился Дальхауз в статье «Понятие музыкального материала у Адорно»: «Музыкальный материал предстает у Адорно как анонимная инстанция, поощряющая или осуждающая композиторов» [9, S. 338]. Получается, что композитор в итоге теряет всякую свободу в выборе художественных средств при сочинении – он детерминирован здесь эпохой и обществом [2, с. 87]. Перед нами – одно из любопытных противоречий Адорно: будучи несомненным продолжателем и наследником романтической эстетики (в частности, через Шёнберга), он в данном случае открыто восстает против нее, утверждая, что композитор при такой социальной детерминированности средств – уже не творец; его образ утрачивает всяческую свободу, которую ему приписывала идеалистическая эстетика [2, с. 87].

С учетом сказанного уже не должно вызывать удивления то, что *опыт работы с материалом для Адорно важнее знания самих произведений*. В данном случае трудно однозначно сказать, что перед нами – «выстраданное» убеждение или же пример лукавого мудрствования, сознательной и преднамеренной парадоксальной формулировки: философия Адорно всегда содержала в себе некую открытость, незавершенность, метко обозначенную А.В. Михайловым как «нищезанско-иррационалистический субстрат», уклоняющийся от контроля [6, с. 346].

Прочитаем важный фрагмент из «Философии новой музыки»: «Объективный дух материала, как сама собой забытая некогда существовавшая субъективность, имеет собственные законы движения» [2, с. 83]. Возможно, именно она дала Дальхаузу непосредственное основание утверждать, что Адорно приписывает музыкальному материалу не более и не менее чем ту функцию, которую в гегелевской системе выполняет «объективный дух» [9, S. 337]. Это кратко отмечалось в монографии Н.О. Власовой [5, с. 19-20]. Ниже в нашей статье мы приводим некоторые другие важные для мысли Адорно, о которых в названном труде специально не говорится.

Дальхауз, глубоко изучивший музыкально-социологические труды Адорно, принципиально не склонен соглашаться с ним именно по этому поводу. Одностороннее акцентирование «давления», «напора» музыкального материала на композитора (имеется в виду следующий фрагмент из посмертно опубликованной книги Адорно «Эстетическая

теория» (1970): «Распространенное среди не склонных к рефлексии художников представление об избираемости материала, его доступности любому выбору, проблематично, поскольку оно игнорирует напор, давление самого материала и тягу, пристрастие к специфическому материалу, господствующему в художественной технике и определяющие направление ее прогресса. Выбор материала, его использование и ограничение в его применении являются существенно важным моментом художественного производства» [3, с. 217]) все же является спорным: понятие «состояния материала» (StanddesMaterials) есть, справедливо возражает Дальхауз, не что иное, как воплощение следов и отголосков прежних сочинений во взаимосвязях звуков, в которых движется музыкальное мышление композитора. Поэтому, убежден Дальхауз, характер материала определяется именно знанием произведений, а не наоборот. Однако выдвигание на первый план феномена произведения оправдано лишь начиная с XIX века, где традиция живет и существует прежде всего в индивидуальных сочинениях, а не в жанровых нормах и техниках письма. Об анонимном диктате традиции (близком тому, что Адорно утверждал в отношении музыкального материала. – *М.П.*) можно говорить лишь применительно к XVII – началу XVIII в. [9, S. 337-338]. Таким образом, Дальхауз, следуя требованию исторического понимания, активно выдвигавшемуся Адорно, распространяет его на историю европейской музыки Нового времени и осуществляя на этой основе существенную коррективу адорновской концепции.

Концепция о роли и «тенденции» музыкального материала у Адорно односторонняя постольку, поскольку опирается (добавим, весьма выборочно!) только на Новую музыку первой половины XX века. Однако, справедливо возражает Дальхауз, Новая музыка и представления о ней – слабый фундамент для теории, охватывающей всю историю музыки [9, S. 338]. Таким образом, Дальхауз смещает акцент с музыкальной социологии на феномен произведения, с обусловленности музыки развитием общества – на ее эстетическую автономию, аргументируя это весьма убедительно.

В связи с отношением Дальхауза к Адорно необходимо коснуться еще одного аспекта, а именно – проблемы индивидуализации формы-схемы в ходе эволюции композиторского творчества XIX – XX веков и отражения данного процесса в музыкально-теоретической литературе. Как известно, нарастание отличий от четких и строгих типизированных схем, наблюдавшееся у романтиков, получило дальнейшее в XX веке – в новой и новейшей музыке. Безусловно, данный процесс отнюдь не отличался тотальным и неуклонно-линейным характером (и в настоящей статье нет возможности говорить об этом подробно), однако не с чем иным, как с ним связано, в частности, появление у Шёнберга атематических свободно-атональных пьес, принципиально не содержащих никаких повторов и предполагающих постоянное обновление музыки. Яркими примерами могут служить

фортепианная пьеса ор. 11 № 3, оркестровый «Облигатный речитатив» ор. 16 № 5, пьесы ор. 19, из которых, по словам Н. Власовой, лишь первая сохраняет рудименты традиционной композиции [5, с. 228]. Именно таким радикальным обновлением музыкальной структуры, идущим параллельно с новациями в гармонии (пусть пока и происходящими в рамках прежнего, классико-романтического понимания метроритма, фактуры, облика музыкальной ткани, т.е. не затронутых экспериментами авангарда второй волны) будут вызваны новые подходы к анализу музыки, к раскрытию закономерностей ее формы-структуры. Одной из попыток по-иному, нежели у А.Б. Маркса и Х. Римана, подойти к решению названной проблемы является процессуально-динамическая трактовка формы, сформулированная в работах Э. Курта, а также малоизвестного в России немецкого музыковеда А. Хальма.

Приведем фрагмент статьи Дальхауза «Музыкальное произведение как предмет социологии». Основополагающий постулат диалектического (т.е. адорновского. – *М.П.*) метода о том, что отдельные музыкальные произведения могут получить социальную дешифровку как индивидуально-неповторимое целое, опирается на убеждение, что социологическому методу удалось сделать шаг, к которому его уже несколько десятилетий подталкивал анализ музыкальной формы: от обобщающего или поясняющего примерами подхода к индивидуализирующему, пишет Дальхауз. В музыкальных анализах с начала XX века схема выступает как исходный пункт для выявления индивидуального, и у А. Хальма и Х. Шенкера она выглядит устаревшей и вызывает подозрения. Внимание все больше смещается к индивидуальному произведению: именно в нем, а не в нормах жанра отыскивается музыкальная реальность «как таковая» [die “eigentliche” musikalische Wirklichkeit]. Вердикт Дальхауза суров: индивидуализирующая характеристика, являющаяся целью новейших анализов формы, не была достигнута в социологических интерпретациях, где музыкальные произведения трактуются подобно предмету культурной индустрии (если одна баховская fuga есть звуковое отражение принципа мануфактуры, то и другая – то же самое) [10, S. 117-118].

Точку зрения Дальхауза нельзя не принять во внимание (пусть она и не свободна от чрезмерного, на наш взгляд, ригоризма и субъективизма – так, вряд ли музыкально-социологическая концепция Адорно есть следствие только лишь неспособности теории музыки уловить нарастающую индивидуализацию гармонии и структуры в музыке XX века). Продолжая мысль Дальхауза (и в известном смысле подтверждая его правоту), отметим, что композиторские опусы самого Адорно органично вписываются в его же музыкально-социологические и теоретические рассуждения: слово у франкфуртского социолога не расходилось здесь с делом. Сочинения Адорно обнаруживают несомненное влияние музыкального экспрессионизма, точнее – Шёнберга периода свободной атональности: все

они последовательно атональны (среди них есть и немногочисленные додекафонные опыты [12, S. 166]), а по характеру звучания – не что иное, как воплощение «психоаналитических протоколов сновидений» [2, с. 91], то есть звуковая реализация собственных слов, сказанных про первые атональные опусы Шёнберга. В этом же месте Адорно камня на камне не оставляет от «одряхлевшего» принципа выразительности в музыке, считая его лишь чем-то стилизованно-опосредованным, видимостью страстей [2, с. 89-91]. Следует напомнить и о требовании постоянного обновления, развития, движения в музыке, отрицающих возможность применения классических форм-схем и структур (сказано в связи с музыкой А. Берга, однако данный тезис отнюдь не ограничивается лишь его творчеством): новый музыкальный метод, убежден Адорно, «ставит под сомнение <...> успокоившуюся в самой себе структуру» [2, с. 81]. На сегодня существует немало записей произведений Адорно, представляющих, впрочем, скорее музыкально-исторический, нежели художественный интерес. Чтение трудов немецкого социолога и музыковеда подтверждается слушанием его сочинений и не оставляет сомнений в том, что сам он предпочитал музыку напряженно-трагическую, обостренно-субъективную; мажор (и шире – тональная музыка в целом!) для Адорно нес отпечаток чего-то несерьезного и примитивного, предназначенного для невзыскательного массового сознания.

В целом ряде мест своих разных работ Адорно протестует против эмоционального начала в музыке. В «Философии новой музыки» встречается, в частности, следующий выпад: «В конечном счете то, что у музыкального антиинтеллектуализма, у дополнения к деловому рассудку называется чувством, – как правило, без сопротивления плывет по потоку текущих событий» [2, с. 53]. Достоинство же «великой музыке» сообщает «объективная последовательность самого музыкального мышления» [Там же, с. 54]. И далее: новая музыка в ее чистом формировании, переосмысливая логику последовательности, попадает в традиции «Искусства фуги», Бетховена и Брамса [Там же, с. 55].

Еще один принципиально важный для нас аспект музыкально-социологической концепции Адорно связан с так называемым «структурным слушанием». В одной из наших статей [7] мы попытались конкретизировать данный адорновский термин, предложив его «музыкально-теоретическую» интерпретацию и рассматривая как связующее звено между более общим (музыкально-социологическим) и более конкретным и частным (музыкально-теоретическим) аспектами системы взглядов немецкого ученого. Основным источником для нас стала работа «Введение в социологию музыки», переведенная и прокомментированная выдающимся филологом-германистом А.В. Михайловым (как известно, она представляет собой цикл из «двенадцати теоретических лекций»). Кратко воспроизведем некоторые мысли из названной статьи.

Как известно, Адорно отвергал принцип отображения действительности в искусстве. Говоря об искусстве как отражении социальных противоречий и будучи в этом плане единомышленником и последователем К. Маркса, Адорно не соглашался с ним по поводу тезиса о первичности бытия по отношению к сознанию. Вместо этого у него говорится об общности и даже тождестве структур, моделирующих как социум, так и музыку – к такому важному выводу приходит в своей статье о немецком мыслителе И. Рыжкин [8, с. 52-53].

Выражение «структурное слушание» употребляется Адорно в первой же лекции – «Типы отношения к музыке». Способность «структурно слушать» присуща первому, идеальному типу слушателя и отношения к музыке – «типу эксперта» [1, с. 14]. Уточняя, автор говорит, что это – способность уловить на слух все (или важнейшие) композиционно-технические детали, «конкретную музыкальную логику», особого рода причинность последования событий произведения, заключенную в технике. Далее Адорно выстраивает свою иерархию типов отношения к музыке – по принципу постепенного удаления от идеального слушателя. Четвертый тип, выделяемый Адорно – тип «эмоционального слушателя», который «руководствуется не отношением к специфической внутренней организации музыки, а своей собственной ментальностью, независимой от объекта». Музыка при этом служит средством для выхода эмоций, а ее функция – главным образом «функция высвобождения инстинктов» [1, с. 16-17].

Легко заметить, что *формально-техническая организация музыкального произведения у Адорно противоречит эмоциональной стороне*. Однако весьма возможно, что в данном случае перед нами – некая софистика немецкого философа: так, в другом месте «Введения в социологию музыки» читаем, что «в действительности адекватное слушание невозможно без аффективного участия личности» [1, с. 18]. Действительно, вряд ли можно представить, что эмоциональность в музыке отрицал человек, высоко ценивший Малера и композиторов Новой венской школы.

Не удивительно, что для Адорно был неприемлем поиск истоков музыкальной выразительности, столь скрупулезно проделанный рядом российских музыковедов. Однако и «структурное слушание», декларируемое этим представителем европейской культуры как путь и способ социальной дешифровки музыки, ставит для читателя ряд вопросов. Экспликация названного феномена вызывает значительные сложности (сам Адорно недвусмысленно утверждал: то, чего недостает существующему – преобладающему – истолкованию музыки, нужно восполнять «тонкостью своей реакции на музыку»). Адорно сам отмечал трудность вербальной формулировки впечатлений от музыки, «коль скоро слушатели не владеют музыкальной терминологией» [1, с. 13]. Скорее им подразумеваются

здесь не конкретно-жизненные ассоциации, а *имманентно-музыкальные содержательные моменты*, допускающие отождествление с упомянутой «музыкальной логикой».

«Структурное слушание» (которое можно понимать как прежде всего устремленное в горизонталь – в соответствии с временной природой музыки), предполагает ощущение четкой синтаксической расчлененности музыки, понимание специфического смысла соотношения синтаксических единиц – фразы, предложения, периодов, контраста устойчивого изложения и хода, квадратности и неквадратности, а также роли тем и разделов основных типов формы-схемы. Понятие музыкальной логики (как синонима «структурного слушания»), разумеется, тоже вбирает в себя все названное.

Заслуживают быть приведенными еще некоторые цитаты. В лекции «Опосредование» Адорно, говоря о музыке Бетховена, относит «к внутренней структуре» его сочинений (именно к структуре, а не к «отражению общества!») то, как в них «дикции, позы, сущность общества» преобразуются в «сущность музыки» [1, с. 180]. После такой фразы общего плана – конкретизация: *тематическое развитие* (курсив мой. – М.П.) у Бетховена – не что иное, как «борьба противоречий, разных интересов» (скорее всего, речь идет о сонатной форме с ее столь важным у Бетховена производным контрастом, хотя уточнения у Адорно нет). Далее: *вариационное развитие* (курсив мой. – М.П.) раскрыто как «отражение общественного труда» – выводя все новое и новое из начального тезиса, оно уподобляется многократному его отрицанию, уничтожающему его начальный природный облик [Там же].

В очень важной в плане «социальной дешифровки» музыки и понимания Адорно музыкальной структуры главе «Камерная музыка» подтверждается, что понятие «структурного слушания» вбирает в себя и *фактуру, соотношение голосов в музыкальной ткани*, неразрывно связанные у Адорно с их *тембровой реализацией*.

В результате смысл адорновского «структурного слушания» имеет тенденцию необозримо расширяться, простирается в горизонталь и вертикаль, в «глубину» звучания, включать в себя практически все стороны и характеристики музыкального языка.

Уже говорилось, что Адорно, подобно многим другим представителям западного музыковедения XX века, не предпринимал никаких попыток раскрыть генезис музыкального языка в рамках европейской профессиональной музыкальной культуры. Вряд ли для него это казалось чрезмерно простым и очевидным – тем более что ассоциативность, во многом определяющая выразительность европейской профессиональной музыки, довольно сложна. Для Адорно этот путь был заведомо неприемлем скорее потому, что место процесса смыслообразования в рамках интонационности у него занимает *философская и музыкально-социологическая рефлексия* (музыка в системе взглядов Адорно относится к миру примерно так же, как и философия).

Еще одна важная особенность «структурного слушания» у Адорно – в том, что его нельзя представить вне связи с движением, развитием. Одно из определений, данных в книге «Верный коррепетитор», гласит: «Совет слушать музыку многослойно, все являющееся в музыке воспринимать не только как момент настоящего, но и в его отношении к прошлому и будущему в том же сочинении – затрагивает существенный момент такого идеала слушания (структурного – М.П.)» [6, с. 323, с. 366, примечание и сн. 51].

«Структурное слушание» неотделимо от названной процессуальности. В данной связи необходимо подчеркнуть, что Адорно не мог не быть связанным с процессуально-динамическим пониманием музыкальной формы, а также вспомнить уже названных Э. Курта и А. Хальма. Не случайно Адорно высоко оценивает Хальма во «Введении в социологию музыки», ведя речь о творческой силе индивида, реализующей «объективный потенциал» (то есть раскрывающей состояние общества и тенденцию его развития) [1, с. 186-187].

Итак, мы охарактеризовали стороны музыкально-социологической концепции Теодора Адорно, представляющиеся нам наиболее важными.

В заключение еще раз подчеркнем, что принципиальным для нас выступает изучение систем взглядов Адорно и Дальхауза в их взаимосвязи. Именно Дальхауз явился тем музыковедом, который по причине исключительной широты своих гуманитарных взглядов смог свести воедино, осознать во всей сложности и многообразии и в то же время критически оценить наследие Адорно как социолога, философа и музыковеда. Благодаря обоим ученым наука о музыке обрела новый масштаб: не утратив связей с философией, она расширила и упрочила таковые с социологией (хотя у каждого из них это и происходило весьма по-разному). И Адорно, и Дальхауз способствовали углублению предмета музыковедения, уточнению содержания музыки как вида искусства. Будучи убежденными и последовательными европоцентристами, ставя австро-немецкую музыку выше музыки других народов и культур (высоко ценя, в частности, Шёнберга), оба они позволяли себе, например, высокомерно и уничижительно отзываться о творчестве русских композиторов, и прежде всего – Чайковского. Именно через чтение трудов Адорно становится понятнее рационально-философский подход к музыке как искусству у Дальхауза, негласно игнорирующий чувственно-эмоциональную сторону ее содержания. Полемика с Адорно проливает дополнительный свет на причины настойчивого подчеркивания Дальхаузом принципа эстетической автономии музыки, равно как и не менее настойчивого отрицания правомерности только лишь социологической «дешифровки» искусства звуков.

И так далее. Перечень связей Адорно и Дальхауза, разумеется, не исчерпывается сказанным. Однако именно сегодня, в постсоветскую эпоху, когда о многих вещах стало можно говорить гораздо более спокойно и объективно, мы имеем возможность, вновь

обратившись к блестящим работам обоих ученых, точнее уяснить для себя не только некоторые явления и процессы европейской духовной жизни, но и те, которые наблюдаются в современной российской музыкальной науке.

Список литературы

1. Адорно Т. Введение в социологию музыки // Теодор Адорно. Избранное: Социология музыки. 2 изд. – М.: РОССПЭН, 2008. – С. 7–190.
2. Адорно Т. Философия новой музыки. – М.: Логос, 2001. – 352 с.
3. Адорно Т. Эстетическая теория. – М.: Республика, 2001. – 527 с.
4. Арсланов В. Г. Миф о смерти искусства. – М.: Искусство, 1983. – 326 с.
5. Власова Н. О. Творчество Арнольда Шёнберга. – М.: URSS, 2007. – 528 с.
6. Михайлов Ал. В. Концепция произведения искусства у Теодора В. Адорно // Теодор Адорно. Избранное. Социология музыки. – М.: РОССПЭН, 2008. – С. 290–370.
7. Пылаев М. О феномене «структурного слушания» в музыкально-социологической концепции Т. Адорно // Вестник СПбГУ. – Сер. 15. – 2013. Вып. 2. – С. 24–35.
8. Рыжкин И.Я. Гуманизм и элитарность воззрений Адорно // Эстетические проблемы музыковедения: сб. трудов МГПИ им. Гнесиных. – Вып. 97. – М.: МГПИИм. Гнесиных, 1988. – С. 44–62.
9. Dahlhaus C. Adornos Begriff des musikalischen Materials // C. Dahlhaus. Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik. – Mainz u.a.: B. Schott's Söhne, 1978. – S. 336–342.
10. Dahlhaus C. Das musikalische Kunstwerk als Gegenstand der Soziologie // International Review of the Aesthetics and Sociology of Music. – 1974. – № 1. – Pp. 115–130.
11. Hinrichsen H.-J. Kontinuität der Probleme. Carl Dahlhaus, Theodor Adorno und die Fachgeschichte der Musikwissenschaft // Musiktheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft. – 23 (2008). – S. 233–243.
12. Stephan R. Adorno, Theodor Wiesengrund // MGG. Zweite, neubearbeitete Ausg. Personenteil. – Bd.1. – Bärenreiter, Kassel u.a., 1999. – Sp. 164–169.

Рецензенты:

Зубарева Н.Б., д.искусствоведения, профессор кафедры теории и истории музыки Пермской государственной академии искусств и культуры, г. Пермь;

Пылаева Л.Д., д.искусствоведения, профессор кафедры музыковедения и музыкальной педагогики Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета, г. Пермь.