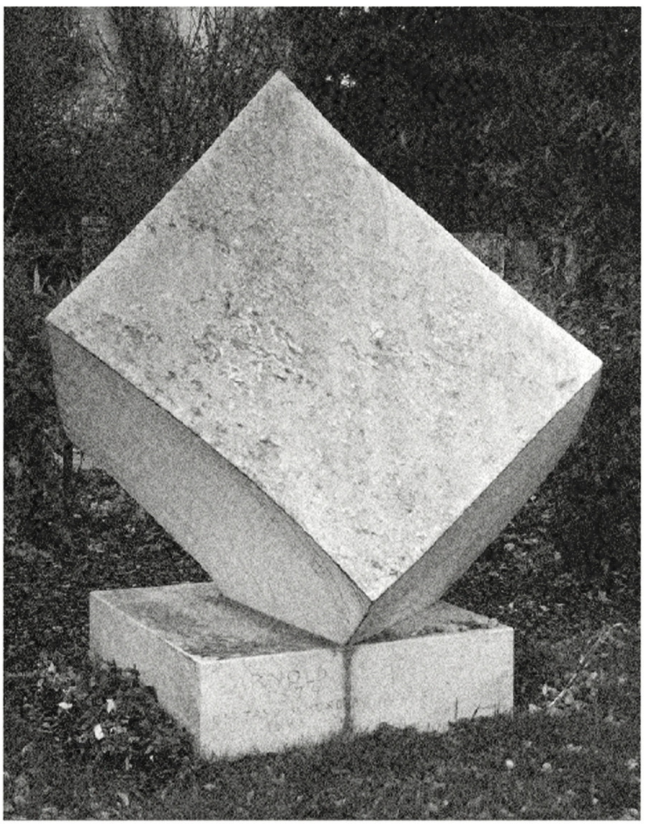
Теодор В. Адорно

Философия новой музыки



Theodor W. Adorno
Philosophie der neuen Musik
1949

masters

ad marginem

Теодор Адорно

Философия новой музыки

«Ад Маргинем Пресс»

1949

УДК 78.01
ББК 87.6

Адорно Т.

Философия новой музыки / Т. Адорно — «Ад Маргинем Пресс», 1949

ISBN 978-5-908105-28-6

«Философия новой музыки» (1949) —первая книга Теодора В. Адорно, опубликованная в послевоенной Германии. Под одним предисловием здесь объединены два текста, написанные в период с 1940 по 1948 год, посвященные Шёнбергу и Стравинскому. Однако рассуждения философа не сводятся к анализу музыкальной формы, он ставит более широкий вопрос —что происходит с субъектом и с самой возможностью свободы в позднем модерне. В эпоху массовой культуры и растущей коммерциализации искусства по-настоящему «новая» музыка не украшает действительность, не сглаживает ее насилие и не превращает страдание в эстетическую форму —она заставляет субъекта столкнуться с тем, что обычно вытесняется: с распадом целостности, с невозможностью невинного удовольствия, с тем фактом, что свобода в модерном мире постоянно рискует обернуться новой формой принуждения. Книга Адорно, важная за пределами музыковедения, показывает, как искусство обнаруживает истину исторического момента раньше и яснее, чем теоретические исследования. В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

УДК 78.01
ББК 87.6

ISBN 978-5-908105-28-6

© Адорно Т., 1949
© Ад Маргинем Пресс, 1949

Содержание

Утешение новой музыкой 8
Предисловие 13
Введение 15
Конец ознакомительного фрагмента. 23

Теодор В. Адорно
Философия новой музыки



Теодор В. Адорно
© Ilse Mayer-Gehrken/Suhrkamp Verlag

Philosophie der neuen Musik
Suhrkamp, Frankfurt/M, 1975

Издание выпущено в рамках совместного проекта издательства masters и издательства Ad Marginem.

Переводчик *Борис Скуратов*
Редактор и автор предисловия *Анна Винкельман*

Philosophie der Neuen Musik, aus: Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden. Herausgegeben von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Band 12



© 1975, Suhrkamp Verlag GmbH, Berlin
© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2026

Утешение новой музыкой

Одно только опубликованное собрание сочинений Теодора Адорно составляет двадцать томов. Около половины из них – тексты о музыке или эстетике. В Гамбургском архиве хранятся сочинения, которые еще ждут издания[1].

Для многих читателей такая плодовитость окажется скорее помехой. Разве может настоящий философ написать так много? У Спинозы, например, работ было на порядок меньше, скажет потенциальный читатель. Именно такие авторы должны составить канон философии и интеллектуальной истории. Действительно, можно смотреть на Адорно и так: тогда помимо главных его текстов – «Диалектики Просвещения» (1947), «Введения в социологию музыки» (1962) и «Негативной диалектики» (1966) – всё остальное окажется проходными размышлениями, недостойными внимания читателя, а для самого Адорно – своего рода «мыслительными упражнениями» перед настоящими, каноническими текстами.

Но почему тогда во вступительном эссе к переводу «Философии новой музыки» Кети Чухров пишет, что «за этой книгой уже несколько лет охотятся музыковеды, композиторы и искусствоведы»?[2] Что в этом тексте особенного? Сама Кети отмечает его парадоксальность: Адорно говорит о кризисе «возвышенного» – но при этом текст пронизан верой в возвышенное. Это действительно одно из ключевых противоречий книги, но в 2026 году акцент сместился: из актуального он стал просто интересным. Сегодня важнее увидеть в этом тексте напряжение более глобального, диалектического свойства.

Музыка, о которой пишет Адорно, для нынешнего читателя давно уже не «новая». Если читать текст как музыкальную рецензию, он останется интересным лишь узкому кругу. Поэтому в центр этой вступительной статьи я хочу поставить другое: адорновский диагноз самой диалектики. Его главная идея такова: новая музыка показывает, что диалектика теперь работает «вхолостую». Если прежде тезис и антитезис приводили к синтезу – теперь этого не происходит. Музыка становится ярчайшей иллюстрацией этого кризиса.

Но значит ли это, что диагностированный кризис диалектики говорит о ее ложности? Или речь именно о кризисе – то есть о такой исторической ситуации, в которой диалектика больше не может развернуться спокойно и уверенно, но всё еще остается единственной формой мысли, способной уловить противоречие? Читатель сам должен ответить на этот вопрос; мне кажется, речь именно о кризисе, а не об отмене диалектики.

Характерно уже то, что в первых строках Адорно подчеркивает: итоговая книга сложилась из двух работ, написанных в разное время, и введения. Само устройство текста как будто показывает, что диалектический процесс больше нельзя просто описывать извне: в него нужно входить, его нужно удерживать, в нем нужно принимать участие. Иначе он не произойдет. Поэтому можно сказать, что книга Адорно во многом написана о субъекте модерна. Формально этот субъект чаще всего появляется как слушатель: Адорно развивает целую типологию слушания – от структурного, способного следить за внутренней логикой произведения, до регрессивного, потребляющего музыку как привычный знак удовольствия или культурного статуса («массовый слушатель», «сознание слушателя», «неопытный слушатель», «натасканный слушатель»). Но сегодня эту фигуру стоит понять шире.

Слушатель у Адорно – это не социолог и не представитель музыкальной публики. Это тот, в ком противоречия модерности становятся слышимыми. Он хочет свободы, но боится хаоса; стремится к автономии, но легко принимает новые формы зависимости; желает нового,

---

[1] *Paddison M.* Adorno's Aesthetics of Music. 1st ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. P. 17.

[2] *Чухров К.* Инродукция // Т. Л. В. Адорно. Философия новой музыки / пер. Б. Скуратова. М.: Логос, 2001. С. 7.Все сноски в книге, кроме внутритекстовых, даны на правых полосах, нумерация страниц – на левых. – *Примеч. дизайнера.*

но часто требует, чтобы новое было заранее узнаваемым и безопасным. В этом смысле кризис новой музыки оказывается одновременно кризисом субъекта, который уже не может вернуться к старым формам гармонии, но еще не умеет жить в мире, где гармония перестала быть гарантированной.

Именно такой субъект и является подлинным адресатом «бутылочной почты»[3]. Новая музыка обращена не к массовому вкусу и не к немедленному признанию. Она обращена к возможному слушателю – к тому, кто однажды сможет услышать в ее трудности не произвол, не элитарную закрытость и не чистое разрушение, а след истины. Эта истина состоит не в том, что новая музыка красива или прогрессивна в обычном смысле. Она истинна потому, что отказывается примирять слушателя с миром *просто так* – милостью судьбы. Она не украшает действительность, не сглаживает ее насилие и не превращает страдание в эстетическую форму. Напротив, она заставляет субъекта столкнуться с тем, что обычно вытесняется: с распадом целостности, с невозможностью невинного удовольствия, с тем фактом, что свобода в модерном мире постоянно рискует обернуться новой формой принуждения.

Отсюда становится понятным и сложный, изощренный, порой почти протестный язык «Философии новой музыки», про который исследователь Макс Паддисон (Max Paddison) пишет: «Стиль Адорно, несомненно, труден: ему свойственны эллиптичность и гипербола, а его диалектический метод строится на антиномиях»[4]. Адорно действительно пишет так, словно пытается построить грандиозную систему, но одновременно не дает этой системе окончательно замкнуться. Его текст сопротивляется гладкости, потому что гладкость была бы слишком похожа на примирение. В контексте всей философии Адорно – это не стилистическая прихоть, а принципиальное решение: язык связан со знанием, а знание – с властью, с классификацией, с возможностью подчинить предмет понятию – идея, которую он развивает в «Негативной диалектике». Поэтому мысль должна быть точной, но не должна становиться слишком удобной. Она должна стремиться к форме, но не превращаться в готовую схему. Ирония, конечно, в том, что задним числом Адорно легко расхватать на афоризмы. Но в самой структуре его письма остается то же напряжение, которое он слышит в новой музыке: стремление к истине без утешения, к форме без ложной завершенности, к свободе без иллюзии, что свобода уже достигнута.

Современный же субъект – как бы мы ни отвечали на вопрос о том, кто он, какими качествами обладает, есть ли у него устойчивая «сущность» или он сам является эффектом исторических, социальных и языковых форм, – по сути сталкивается с тем же узлом трудностей, который описывает Адорно. Он живет в мире, где свобода уже провозглашена, но постоянно оборачивается новой несвободой. Индивидуальность провозглашается одной из главных ценностей, но чаще производится стандартными средствами. Субъекту обещают автономию, только вот опыт становится всё более опосредованным – рынком, техникой, культурной индустрией, социальными ожиданиями, медиаконтекстом.

Поэтому «Философия новой музыки» – важный текст не только для музыковеда и философа эстетики. Напротив, для читателя, внешнего по отношению к этим специальным областям, он может оказаться даже более путеводным, чем для специалиста. Его главный предмет – не только музыкальные формы, особенности композиции и нововведения в тональности, гармонии и контрапункте. Через музыку Адорно ставит вопрос о том, что происходит с субъектом и с самой возможностью свободы в позднем модерне.

Музыка для Адорно – радикальный случай *автономного* искусства. На первый взгляд она кажется наиболее далекой от общества: она вне понятий, она не рассказывает историй, не высказывает политических тезисов напрямую. В этом смысле она почти напоминает чистое

---

[3] Наст. изд. С. 151.

[4] *Paddison M.* Adorno's Aesthetics of Music. P. 13–14.

интеллектуальное созерцание или форму мысли, освобожденную от непосредственной предметности. Но именно поэтому она особенно точно регистрирует общественные противоречия. Не в том смысле, что она переводит социальное на язык звуков. Скорее, общество «оседает» в ее материале – в том, какие средства становятся возможными или невозможными, какие формы еще звучат убедительно, а какие превращаются в пустые жесты, где возникает напряжение между свободой построения и принуждением самой формы.

На языке немецкого идеализма можно было бы сказать, что речь идет о соотношении «идеального и реального»: музыкальное произведение не сводится ни к чистой идее композитора, ни к внешней социальной действительности. Вопрос о том, свободен ли сам композитор и в какой степени сознательно его произведение остается открытым, в том числе для Адорно. Прямо он говорит только о том, что музыкальное произведение *возникает* там, где субъективное намерение сталкивается с исторически данным материалом. Так оно развеивает «исторически сложившуюся мнимость [гармонии]»[5].

Но у Адорно синтез намерения и исторического материала принципиально нестабилен. Это не гармоническое примирение духа и мира, которое искали немецкие классики, не спокойное совпадение формы и содержания, а напряженное и конфликтное единство, в котором музыкальная форма всегда несет следы исторического давления. Композитор не вполне свободно выбирает средства выражения; он работает с материалом, который уже нагружен историей. Тональность, гармония, развитие, повторение, ритм, тематическая работа – всё это не вечные технические инструменты, а формы с памятью. Они уже несут в себе след прежних способов слышать, организовывать время, переживать напряжение, ожидать разрешения.

Именно поэтому «новое» у Адорно не означает просто оригинальное, необычное или экспериментальное. И уж тем более он не согласился бы с идеалистическим тезисом, что «нет ничего нового под солнцем». Для Адорно новым является то, что соответствует истине исторического момента. Например, произведение может внешне пользоваться «новыми» средствами, но оставаться ложным, если оно превращает новизну в эффект, моду или декоративный жест. И наоборот, подлинная новизна может быть трудной, некрасивой, непримиряющей, отталкивающей слушателя. Как, например, атональность или эксперименты с контрапунктами. Она не предлагает слушателю готового утешения. Напротив – она заставляет его столкнуться с тем, что те формы, к которым он привык, уже устарели, то есть стали ложными. Так, если гармония в какой-то исторический момент больше не работает, нельзя просто продолжать писать так, словно мир всё еще устроен гармонически. Мир искусства не примет такое произведение.

Эта идея становится понятнее, если учесть влияние Гегеля на Адорно. Но у Гегеля противоречие включено в движение духа. Оно, проходя через отрицание, в конечном счете приходит к более высокой форме снятия. При этом противоречие мыслится именно как *момент* развития целого. Можно сказать, что Гегель своему противоречию доверяет – ведь пусть даже и неровно и болезненно, но оно точно приведет к какой-то новой форме, к какому-то виду примирения. У Адорно же это доверие разрушено. Противоречие уже не гарантирует примирения. Негативность не обязательно ведет к синтезу. История не обещает, что разрыв будет снят в более высокой форме смысла.

Получается, что Адорно наследует от Гегеля саму способность мыслить через противоречие, но отказывается от идеи, что противоречие можно окончательно примирить в понятии. Диалектика у него становится негативной: она не завершает напряжение, а удерживает его. Она настаивает на том, что разрыв должен быть услышан как разрыв. Музыка поэтому еще и иллюстрация этой негативной диалектики чувственно доступным способом. Именно поэтому музыка не позволит сгладить то, что могло бы сгладить понятийное мышление – противоречие

[5] Наст. изд. С. 28.

между свободой и принуждением, автономией и исторической обусловленностью, субъективным выражением и объективной логикой материала.

Таким образом, музыкальный материал у Адорно ведет себя не как пассивная материя, подчиненная субъективному замыслу, а как нечто обладающее собственной плотностью, сопротивлением и внутренней историей. Композиторы, о которых пишет Адорно, не господствуют над материалом полностью. Они вступают с ним в борьбу, прислушиваются к его имманентной логике и одновременно сталкиваются с тем, что эта логика уже повреждена историей. Так становится понятнее, почему для Адорно художественная форма не может быть просто свободной игрой, как это было в *до*-гегелевской философии, например у Канта.

Из этого вырастает и композиция самой «Философии новой музыки». По сути, это сопоставление двух исторических ответов на один и тот же кризис. Первая часть, посвященная Шёнбергу, показывает путь радикального принятия распада традиционного музыкального языка. В нем – а ведь это совсем не очевидно – тоже есть категории «истинного» и «ложного», с которым нужно как-то обойтись:

> Ни один аккорд «сам по себе» не является ложным уже оттого, что аккордов «в себе» не бывает, а также из-за того, что каждый аккорд несет в себе целое и даже всю историю. Но наоборот, именно поэтому слух признаёт то, что истинно или ложно, непременно в связи с этими единичными аккордами, а не через абстрактную рефлексию по поводу общего технического уровня. <..> Композиция теперь не что иное, как такие ответы, не что иное, как решение технических картинок-загадок, а композитор – единственный, кто в состоянии их прочитывать, кто понимает собственную музыку. <..> Оно осуществляется как приведение в исполнение того, чего его музыка объективно от него требует. Но наряду с послушанием композитору необходима всяческая непокорность, всевозможная самостоятельность и спонтанность. Это объясняется диалектическим движением музыкального материала[6].

Шёнберг, по Адорно, не украшает кризис и не отворачивается от него, а доводит его до внутренней необходимости. Его музыка берет на себя распад тональности, разрушение привычного слухового центра, невозможность старой гармонии – и именно поэтому сохраняет верность истине исторического момента. Но эта верность не является простым освобождением: новая организация материала сама может обернуться жесткостью, системой, новым законом.

Вторая часть, посвященная Стравинскому, устроена иначе. Здесь Адорно видит не радикальное прохождение через кризис, а попытку ответить на него через архаизацию, ритуал, повторение, маску, внешнюю объективность формы. Если Шёнберг для него воплощает болезненную, но необходимую логику субъективной и исторической правды, то Стравинский – фигура ложного выхода из кризиса. Его музыка не столько принимает распад прежнего музыкального языка, сколько пытается обезвредить его: заменить внутреннее развитие механическим порядком, драму субъекта – ритуалом, напряжение формы – повторением, а свободу – стилизованной дисциплиной. Именно поэтому в части о Стравинском так важны темы жертвы, ритуала, деперсонализации и регрессии.

Адорно интересует не только то, как устроена музыка Стравинского технически, но и то, какой образ субъекта в ней возникает. Этот субъект больше не проходит через конфликт, как это было у Шёнберга. Напротив, он как будто отказывается от своей ранимости, от своего страдания, от своей способности к развитию и передает себя во власть внешнего порядка. Там, где у Шёнберга кризис переживается как напряжение музыкального материала, у Стравинского он

[6] Наст. изд. С. 52–54.

выносится наружу и превращается в сцену: в ритуальное действие, в маску, в жест, в коллективное движение. Субъект не преодолевает отчуждение, а приспосабливается к нему, принимая его за новую форму здоровья. Поэтому Адорно и пишет, что музыка Стравинского «стремится в общем и целом высказать в свою пользу безумие как здоровье»[7]. Это, конечно, не просто музыкальная антипатия Адорно и не нейтральное сравнение двух композиторских школ. Речь о том, что сама поврежденность субъекта начинает предъявляться как норма. Музыка больше не показывает боль как боль; она организует ее в форму, где страдание теряет голос и становится частью порядка. Отсюда и резкость Адорно: в Стравинском он видит симптом эпохи, в которой субъект спасается от кризиса ценой отказа от самого себя.

Действительно, Адорно не ругает Стравинского, а только диагностирует две модели отношения к модерности: Шёнберг принимает разрыв и пытается мыслить изнутри него, даже если это приводит к новой жесткости и новой несвободе. Стравинский, в адорновской интерпретации, ищет выход из разрыва в форме, которая как будто избавляет от субъективного страдания, но делает это ценой подавления субъекта.

Получается, что две части книг симметричны. Но не как два музыкальных подхода, а как две возможные судьбы модерного искусства: радикальное принятие негативности и реставрация порядка, в котором негативность маскируется. Поэтому «Философия новой музыки» остается важной за пределами истории музыки. Она показывает, что в предельных случаях искусство становится местом, где историческая правда о субъекте обнаруживает себя раньше и яснее, чем в прямом теоретическом высказывании. «Новая музыка» у Адорно говорит о мире, в котором гармония уже не может быть просто восстановлена, а свобода уже не может быть просто провозглашена. Она заставляет услышать то, что философия иногда *слишком быстро* переводит в понятия: противоречие, которое не снято; страдание, которое не примирено; форму, которая остается верной истине именно потому, что не обещает ложного выхода.

«Философия новой музыки» – это философская драма о модерном субъекте после утраты гарантированного примирения в диалектике. Читать ее сегодня стоит как предупреждение о том, что происходит с человеком, когда свобода, однажды ставшая исторической необходимостью, больше не обещает счастья, гармонии и завершения.

Анна Винкельман

[7] Наст. изд. С. 188.

Предисловие

В этой книге две работы, написанные с интервалом в семь лет, объединены под одним введением. Структуру и характер целого, пожалуй, оправдывают несколько пояснительных слов.

В 1938 году в журнале *Zeitschrift für Sozialforschung* автор опубликовал статью «О характере фетиша в музыке и о регрессии прослушивания». Целью статьи было показать изменение функции музыки в наше время, указать на внутренние перемены, которые претерпевают музыкальные феномены как таковые благодаря их включению в систему массового коммерциализированного производства, и вместе с тем отметить, как воздействие определенных антропологических сдвигов в стандартизованном обществе простирается вплоть до компонентов слушания музыки. Уже тогда автор планировал подвергнуть диалектическому анализу и уровень самого композиторского искусства, всегда оказывающий решающее влияние на состояние музыки. Слишком очевидной представлялась ему власть общественной тотальности даже в таких, казалось бы, производных сферах, как музыка. Он не мог обманываться в том, что воспитавшее его искусство, даже в своем чистом и бескомпромиссном виде, не является исключением для всемогущего овеществления, но, напротив, стремясь защитить свою незапятнанность, само же и порождает характерные явления того рода, каким противостоит. Ему было важно распознать те объективные антиномии, в которых искусство, подлинно хранящее верность своим притязаниям, невзирая на последствия, неизбежно запутывается, попадая в гетерономную действительность, и преодолеть которые можно не иначе как доведя их до крайности и отрешившись от иллюзий.

Эти представления легли в основу работы о Шёнберге, завершенной только в 1940–1941 годах. В то время она оставалась неопубликованной и за пределами чрезвычайно узкого круга сотрудников Института социальных исследований в Нью-Йорке была доступна лишь немногим. Сегодня она издается в первоначальном виде, с некоторыми добавлениями, касающимися исключительно позднейших сочинений Шёнберга.

Однако когда после войны автор всё же решился на немецкую публикацию, ему показалось необходимым добавить к разделу о Шёнберге раздел о Стравинском. Если уж книга высказывалась о новой музыке в целом, то даже ее не склонный к обобщениям и классификациям метод должен был выходить за пределы рассмотрения одной отдельной школы, даже если это единственная школа, которая находится на уровне современных объективных возможностей музыкального материала и бескомпромиссно признаёт все его трудности. Полярно противоположный метод Стравинского настоятельно требовал истолкования, и не только по причине своей общественной значимости и композиторского уровня – ибо само понятие уровня не может быть выведено из догматических предпосылок и подлежит обсуждению как «вкус», – но прежде всего чтобы закрыть удобную лазейку для мнения, будто если уж последовательный прогресс музыки натолкнулся на антиномии, то и от реставрации некогда бывшего, от сознательного отхода от музыкального ratio чего-то следует ожидать. Никакая критика прогресса не может быть легитимной – разве что та, что в условиях господствующей несвободы выявляет его реакционный момент и тем самым безжалостно подавляет всякие злоупотребления на службе у сохранения существующего. Выясняется, что позитивный возврат распавшегося вступает в заговор с деструктивными тенденциями эпохи гораздо основательнее, нежели то, что заклеймено как собственно деструктивное. Сам себя провозглашающий порядок является только прикрытием хаоса. Поэтому если рассмотрение вдохновлявшегося экспрессией, радикального Шёнберга оперирует понятиями на уровне музыкальной объективности, а ана-

лиз антипсихологичного Стравинского ставит вопрос об ущербном субъекте, находящемся в центре его oeuvre[8], то здесь также действует диалектический мотив.

Автор не намерен умерять провокационные черты своего эссе. Должно показаться циничным, что после того, что произошло в Европе, и того, что грозит произойти в дальнейшем, он растрачивает время и умственную энергию на распутывание эзотерических вопросов современной композиторской техники. Кроме того, настойчивые художественные размежевания, проходящие через текст, нередко предстают так, словно они непосредственно говорят о той реальности, которая сама к ним равнодушна. Но, возможно, этот эксцентрический почин всё же прольет некоторый свет на положение вещей, хорошо знакомые проявления которого годятся лишь на то, чтобы замаскировать саму ситуацию, и при котором протест слышится только там, где общественное мнение предполагает лишь оторванность от жизни. А ведь это только музыка; как же должен быть устроен мир, если в нем уже вопросы контрапункта свидетельствуют о непримиримых конфликтах. Насколько глубоко должны быть поколеблены основания современной жизни, если ее содрогание и оцепенение всё еще подвергаются рефлексии там, куда уже не проникает никакая эмпирическая необходимость, – в области, о которой люди полагают, будто она предоставит им убежище от гнета ужасающей стандартизации, и которая всё же исполняет обещанное людям, но лишь тогда, когда отказывается им предоставить то, чего они от нее ожидают.

Во вступлении приводятся рассуждения, связывающие обе части воедино. Вступление должно подчеркнуть единство целого, а различия, тем более – языковые, между ранней и поздней частями сглажены не были.

Время, разделяющее моменты возникновения обеих частей, было посвящено растянувшейся на двадцать с лишним лет работе с Максом Хоркхаймером над созданием совместной философии. И хотя автор этих строк один несет ответственность за музыкальный материал, принадлежность тому или иному соавтору конкретных теоретических положений трудно определить. Эта книга может рассматриваться как развернутый экскурс к «Диалектике Просвещения». В ней всё, что свидетельствует о стойкости, о вере в приносящую помощь силу определенного отрицания, обязано духовной и человеческой солидарности Хоркхаймера.

[8] Творчество *(франц.) – Здесь и далее астерисками обозначены примечания переводчика и редакторов английского и русского изданий, а цифрами – примечания автора.*

Введение

Ибо в искусстве мы имеем дело не просто с приятным или полезным механизмом, наигрывающим мелодию, но <..> с развертыванием истины.
Г. В. Ф. Гегель. Эстетика, III

«Философская история как наука о первоначале является формой, которая из отдаленных крайностей, из мнимых эксцессов развития позволяет выявить конфигурацию идеи как тотальность, характеризующуюся возможностью осмысленного соположения таких противоречий»[9]. Принцип, каковому, руководствуясь соображениями критики познания, следовал в своем трактате о немецкой трагедии Вальтер Беньямин, – в философски ориентированном анализе новой музыки, по существу, ограниченном творчеством двух не связанных между собой протагонистов, может быть обоснован самим предметом. Ведь сущность этой музыки находит выражение исключительно в крайностях; только они позволяют распознать ее истинное содержание. В предисловии к хоровым сатирам Шёнберга сказано: «Срединный путь – единственный, что не ведет в Рим». Вот почему, а не из-за иллюзии великой личности мы рассматриваем только двух авторов. Если бы мы захотели исследовать не хронологически, но по своему качеству новое производство во всём его объеме, включая разнообразные переходные случаи и компромиссы, мы всё равно неизбежно столкнулись бы с теми же крайностями, если бы решили не довольствоваться описанием или профессиональным разбором. Это не обязательно свидетельствует о ценности и даже о репрезентативной весомости промежуточных произведений. Лучшие сочинения Белы Бартока, который в некоторых отношениях стремился примирить Шёнберга и Стравинского[10], вероятно, превосходят Стравинского по насыщенности и полноте. Второе же поколение неоклассицизма, представленное именами Хиндемита и Мийо, смирилось с общей тенденцией времени с меньшими сомнениями, тем самым, по-видимому, по крайней мере, вернее отразив ее, нежели это делал глубокий и потому дошедший до абсурда конформизм главы этой школы. Но интерпретация их творчества неизбежно привела бы к рассмотрению творчества обоих новаторов, не потому, что им принадлежит исторический приоритет, а всё остальное является от них производным, но оттого, что только они в силу присущей им бескомпромиссной последовательности разрабатывали лежащие в основе их сочинений импульсы так, что те могли прочитываться как идеи самих произведений. Это совершалось в специфических констелляциях их способа действия, а не в общем наброске стилей. В то время как стили эти направляются звонкими культурными девизами (Kulturparolen), в своей обобщенности они допускают как раз те искажающие смягчения, которые препятствуют последовательности внепрограммной идеи, имманентной только самим произведениям. Но именно с такой идеей, а не с понятиями стиля, сколь бы тесно оно с ними ни соприкасалось, и имеет дело философское рассмотрение искусства. Правда или же ложь у Шёнберга или Стравинского поддаются раскрытию не в пояснении таких категорий, как атональность, двенадцатитоновая техника или неоклассицизм, но единственно в конкретной кристаллизации таких категорий в структуре музыки как таковой. Предзаданные стилевые категории платят за свою доступность тем, что они даже не выражают всей структуры произведения, но, ни к чему не обязывая, остаются по сю сторону эстетического образа. Если же, напротив, неоклассицизм рассматривается, например, в связи с вопросом о том, какая внутренняя нужда произведений понуждает их к

---

[9] *Беньямин В.* Происхождение немецкой барочной драмы / пер. С. Ромашко. М.: Ад Маргинем Пресс, 2025. С. 47. *(Перевод изменен.)*

[10] *Leibowitz R.* Bêla Bartok ou la possibilité du compromis dans la musique contemporaine // Les Temps Modernes. 2e année. Paris. Octobre. 1947. P. 705 ff.

такому стилю, или о том, как идеал стиля соотносится с материалом произведения и его конструктивной тотальностью, то и проблема легитимности стиля становится в принципе разрешимой.

То, что укоренилось между крайностями, сегодня фактически нуждается в пояснительной соотнесенности с ними ровно настолько, что безразличие делает любую спекуляцию в отношении этого излишней. История нового музыкального движения уже не терпит «разумного сосуществования противоположностей». Во всей своей широте она со времен героического десятилетия, лет, обрамляющих Первую мировую войну, представляет собой историю упадка, инволюции в сторону традиционного. Отказ модернистской живописи от предметности, характеризующий тот же перелом, что в нашем случае атональность, был предопределен защитой от наступления механизированного художественного товара, прежде всего фотографии. Не иначе реагировала радикальная в своих истоках музыка и на коммерциализированное вырождение традиционного языка. Она была антитезой распространению культурной индустрии за пределы отведенной для нее сферы. Пожалуй, переход к коммерческому производству музыки как товара массового потребления потребовал более длительного времени, нежели аналогичный процесс в литературе и изобразительном искусстве. Невыражаемая в понятиях и непредметная музыкальная стихия, которая, начиная с Шопенгауэра, была подхвачена у музыки иррационалистической философией, делала этот вид искусства недоступным для ratio продажности. Лишь с наступлением эры звукового кино, радио и песенного оформления рекламных лозунгов музыка во всей своей иррациональности оказалась полностью конфискована деловым рассудком. Однако же, как только индустриальное управление всеми культурными товарами сложилось в некую тотальность, оно приобретает власть и над эстетически нонконформистским искусством. В силу подавляющего превосходства механизмов распределения, работающих в интересах китча и культурных товаров, выставляемых на дешевую распродажу, равно как и в силу выработанной обществом предрасположенности слушателей, радикальная музыка в эпоху позднего индустриализма очутилась в полной изоляции. Это становится морально-социальным предлогом для ложного перемирия у авторов, желающих выжить. Вырисовывается тип композитора, который, бесстрашно притязая на модернизм и серьезность, уподобляет свои сочинения массовой культуре, пользуясь ее рассчитанным слабоумием. Поколению Хиндемита ещё были свойственны талант и ремесло. Его модернизм прежде всего утверждал себя в духовной уступчивости: она ни к чему не обязывалась, сочиняла то, что приносил день, и, следуя своей жалкой программе, в конце концов ликвидировала также всё музыкально неуютное. Завершили они почтенно-рутинным неоакадемизмом. В последнем, однако, невозможно упрекнуть третье поколение. Согласие со слушателем, задрапированное под человечность, начинает разлагать технические стандарты, которых достигло передовое композиторство. То, что имело силу до перелома, – построение музыкальных взаимосвязей средствами тональности – безвозвратно отошло в прошлое. Третье поколение не верит в прилежные трезвучия, которые записывает морщась, да и поношенные средства сами по себе не годятся ни на какое звучание, кроме бессодержательного. Всё же это поколение хотело бы уберечься от последовательности нового языка, вознаграждающего предельное напряжение совести художника полным неуспехом на рынке. Но не тут-то было: историческое насилие, «фурия исчезновения»[11], не допускает компромисса с эстетической точки зрения, подобно тому как он более невозможен и с точки зрения политической. В то время как склонные к компромиссам авторы ищут защиты у исконной достоверности и заявляют о своей пресыщенности тем, что язык безрассудства называл экспериментом, они бессознательно вверяют себя тому, что кажется им наихудшим из зол, – анархии. Поиск утраченного времени не просто обретает путь домой, а утрачивает всякую связность; произвольное же сохранение традиционного гро-

[11] *Hegel G. W. F.* Phänomenologie des Geistes / hrsg. von G. Lasson. 2 Aufl. Leipzig, 1921. s. 382.

зит тому, что оно пытается сохранить, и с дурной совестью коснеет против нового. Во всех странах общей чертой эпигонов эпигонствующей вражды является разбавленная смесь квалифицированности и беспомощности. Несправедливо наказанный властями своего отечества как культурбольшевик Шостакович, проворные воспитанники педагогической наместницы Стравинского, козыряющий своим убожеством Бенджамин Бриттен – все они отличаются общим вкусом к безвкусице, наивностью от необразованности, незрелостью, мнящей себя зрелостью, а также недостаточностью технического арсенала. В Германии Имперская палата музыки в конечном итоге оставила после себя лишь груду развалин. Всемирным стилем после Второй мировой войны стал эклектизм сломленного.

Стравинский также занимает крайнее положение в новом музыкальном движении в той мере, в какой капитуляция этого движения проявлялась в тех чертах его собственной музыки, которые – словно под тяжестью собственного веса – становились всё отчетливее от произведения к произведению. Сегодня, однако, очевиден один аспект, который не может быть поставлен в вину непосредственно Стравинскому и лишь латентно намечен в изменениях его метода: крах всех критериев оценки хорошей или плохой музыки в том виде, как они утвердились на заре буржуазной эпохи. Впервые дилетантам повсеместно покровительствуют как великим композиторам. Повсюду централизованная в экономическом отношении музыкальная жизнь заставляет общество с собой считаться. Двадцать лет тому назад раздутая слава Элгара казалась локальной, а слава Сибелиуса – исключительным случаем невежества критиков. Явления такого уровня, порой даже более либеральные в употреблении диссонансов, стали сегодня нормой. Начиная с середины девятнадцатого столетия большая музыка вовсе исчезла из обихода. Последствия ее развития вступают в противоречие с манипулируемыми и одновременно самодовольными потребностями буржуазной публики. Узкий круг знатоков оказался подменен теми, кто может оплатить свое кресло и хочет доказать другим собственную культурность. Общественный вкус и качество сочинений взаимно исключили друг друга. Сочинения пробивали себе путь только благодаря стратегии автора, которая, впрочем, едва ли касалась качества самих работ, – или благодаря энтузиазму сведущих музыкантов и критиков. Радикальная современная музыка уже не могла на это рассчитывать. Хотя качество всякого авангардного произведения может быть установлено в тех же пределах, но столь же убедительно, а быть может, даже лучше, чем качество произведения традиционного, – поскольку господствующий музыкальный язык уже не избавляет композитора от бремени правильности, – мнимо призванные посредники утратили способность к подобному решению. С тех пор как композиторский процесс обрел свое единственное мерило в индивидуальном образе каждого сочинения, а не в молчаливо принятых обобщенных требованиях, впредь стало невозможным раз и навсегда «выучить», что является хорошей или плохой музыкой. Желающий судить должен смотреть в упор на неизменные проблемы и антагонизмы индивидуальной образной структуры, а этого не в состоянии преподать никакая общая теория, никакая история музыки. Едва ли кто-либо еще способен к этому в большей мере, чем передовой композитор, которому дискурсивные раздумья, однако, зачастую претят. Он больше не может полагаться на посредников между собой и публикой. Критики судят о музыке буквально согласно высокоинтеллектуальному характеру «Песни» Малера: они выносят оценку в соответствии с тем, что они понимают и чего не понимают; исполнители же, и прежде всего дирижеры, сплошь и рядом руководствуются моментами крайне поверхностной эффектности и доступности исполняемого. При этом мнение, будто Бетховен понятен, а Шёнберг непонятен, объективно является заблуждением. В то время как внешняя сторона новой музыки для публики, отрезанной от ее производства, звучит, неприятно озадачивая, ее наиболее уязвимые феномены тем не менее основаны на общественных и антропологических предпосылках, присущих самим слушателям. Пугающие публику диссонансы говорят о ее собственном состоянии: только поэтому-то они для нее и невыносимы. И наоборот, содержание слишком хорошо знакомых вещей столь отдалено от

того, что нависло над людьми сегодня, что их собственный опыт едва ли сообщается с тем опытом, в пользу которого свидетельствует традиционная музыка. Думая, что понимают ее, они воспринимают всего лишь мертвый слепок с того, что хранят как неоспоримое достояние и что уже утрачено к моменту, когда оно становится таковым: нейтрализованный, лишенный собственной критической субстанции, безразличный экспонат. В действительности представление публики о традиционной музыке составляется только из самого грубого: легко запоминающихся идей, одиозно прекрасных мест, настроений и ассоциаций. Музыкальная взаимосвязь, служащая основой смысла, остается для натасканного радиослушателя в любой из ранних бетховенских сонат не менее недоступной, чем, скажем, в квартете Шёнберга, который, по крайней мере, предостерегает его от заблуждения, будто небо наполнено сладкозвучием скрипок, каковым он привык наслаждаться. Это ни в коем случае не означает, что произведение вообще может быть спонтанно понято только своей эпохой, а в противном случае оно якобы с необходимостью подвергается порче или историцистскому прочтению. Но общая социальная тенденция, выжегшая из сознания и подсознания людей ту гуманность, которая некогда лежала в основе расхожего сегодня музыкального достояния, допускает повторение идеи гуманности лишь в пустом, ни к чему не обязывающем церемониале концерта, тогда как философское наследие великой музыки стало достоянием лишь тех, кто презирает наследование. Музыкальная индустрия, унижающая золотой фонд музыки тем, что она восхваляет и гальванизирует его как святыню, лишь подтверждает сам по себе уровень сознания слушателей, для которых добытая ценой отречения гармония венского классицизма и бушующая тоска романтизма превратились всего лишь в рядоположенные и готовые к потреблению предметы интерьера. На самом деле, адекватное прослушивание тех сочинений Бетховена, темы из которых походя насвистываются в метро, требует напряжения много большего, нежели то, что необходимо для прослушивания самой передовой музыки, – напряжения, необходимого для снятия налета фальшивых интерпретаций и ведущих в тупик способов реакции. Но так как индустрия культуры воспитала свои жертвы для того, чтобы те избегали напряжения в свободное время, отведенное им для потребления духовных товаров, еще упрямее цепляются эти жертвы за явление, преграждающее им доступ к сущности. Преобладающие, доведенные до высшей степени лоска интерпретации, в том числе и камерной музыки, вполне согласуются с вышеупомянутым. Не только легкая музыка затопляет уши слушателей так, что всякая другая пробивается к ним лишь как ее съежившаяся противоположность, как «классика»; не только перцептивная способность притупляется вездесущими шлягерами так, что концентрация ответственного слушания становится невозможной, а память слуха – засоренной следами безобразия; дело еще и в том, что сама священная традиционная музыка уподобляется характеру своего исполнения, приспосабливаясь для наслаждения слушателя коммерческой массовой продукции, – и нельзя сказать, что это не отражается на ее субстанции. В отношении музыки справедливы слова Клемента Гринберга, говорившего о расколе всего искусства на китч и авангард, причем китч, выражающий диктат наживы над культурой, давно подчинил себе особую сферу, отведенную культуре обществом. Поэтому размышления, предметом которых становится развертывание истины в эстетической объективности, относятся единственно к авангарду, исключенному из официальной культуры. Философия музыки сегодня возможна лишь в качестве философии новой музыки. Отторжение новой культуры со стороны старой является попросту охранительным, но оно лишь потакает тому варварству, по поводу которого негодует. Почти хочется считать образованных слушателей худшими из всех – тех, кто реагирует на Шёнберга немедленным: «Я этого не понимаю», – высказыванием, скромность которого рационализирует ярость как знаточество.

Среди упреков, которые они упрямо твердят, более всего распространен упрек в интеллектуализме: по их мнению, новая музыка взята из головы, а не рождена сердцем или слухом; она якобы совершенно непредставима чувственно, а вычислена на бумаге. Убожество

таких деклараций очевидно. В качестве аргументов приводятся доводы, будто тональный язык последних трехсот пятидесяти лет дан самой природой, а всякий, кто выходит за жесткие рамки, посягает на природу, – но ведь сама жесткость рамок свидетельствует именно об общественном давлении. Вторичная «природность» тональной системы представляет собой исторически сложившуюся мнимость. Тем, что она была возведена в ранг замкнутой и исключительной системы, она обязана обществу меновой торговли, собственная динамика которого стремится к тотальности; господствующей в этом обществе взаимозаменяемости глубочайшим образом соответствует взаимозаменяемость всех тональных элементов. На самом деле новые средства музыки сложились благодаря имманентному развитию старых, одновременно размежевавшись с ними вследствие качественного скачка. Поэтому то, что значительные произведения новой музыки, в отличие от произведений традиционных, являются более «придуманными» и менее чувственно представимыми, можно назвать лишь проекцией непонимания. Даже по тембровому благозвучию Шёнберг и Берг всякий раз, как того требовала необходимость, превосходили в камерном ансамбле «Лунного Пьеро» и в оркестровке «Лулу» праздничества импрессионистов. В конечном счете то, что у музыкального антиинтеллектуализма, у дополнения к деловому рассудку называется чувством, – как правило, без сопротивления плывет по потоку текущих событий: абсурдно мнение, что всеми любимый Чайковский, изображающий даже отчаяние мелодиями-шлягерами, в последних якобы воспроизводит больше чувств, чем сейсмограф Шёнбергова «Ожидания»[12]. С другой стороны, та объективная последовательность самого музыкального мышления, которая только и сообщает великой музыке ее достоинство, искони требует неусыпного контроля со стороны субъективного композиторского сознания. Формирование такой логики последовательности в ущерб пассивному восприятию слышимого звучания определяет ранг произведения, отличая его от кулинарного удовольствия. Насколько новая музыка в ее чистом формировании заново переосмысливает логику последовательности, настолько она попадает в традицию «Искусства фуги», Бетховена и Брамса. Если бы мы захотели говорить об интеллектуализме, то его следовало бы с гораздо большим основанием вменить в вину тем умеренным модернистам, которые пытаются смешивать привлекательность и банальность, чем тем, кто следует интегральному закону структуры во всём, от отдельного звука до движения формы, делая это даже тогда и именно тогда, когда это затрудняет автоматическое восприятие отдельных моментов. Всё же, вопреки всему, упрек в интеллектуализме повторяется столь настойчиво, что будет полезнее вобрать во всеохватывающее познание то положение дел, на которое этот упрек направлен, нежели ограничиться опровержением глупых аргументов более умными. В сомнительнейших с понятийной точки зрения и крайне нечленораздельных порывах всеобщего сознания наряду с ложью скрыты следы той негативности самой вещи, какую не может разгадать характеристика предмета. Искусство в целом, и в особенности – музыка, сегодня проявляет потрясенность тем самым процессом Просвещения, в котором они сами участвуют и с которым совпадает их собственный прогресс. Когда Гегель требует от художника «свободного образования духа, низводящего все суеверия и

[12] Конечно же, аппетиту потребителя меньше дела до того чувства, за которое произведение отвечает, чем до того, которое оно возбуждает, до наслаждения, которое, как ему кажется, он получает. В пользу такой практической чувственной оценки искусства высказывались начиная с доморощенного Просвещения, и вот Гегель вынес ему и аристотелизму его толка следующий приговор: «Задали вопрос ‹…› какие ощущения могут пробуждаться искусством; к примеру, страх и сострадание, – но и о том, как последние могут быть приятными, а созерцание несчастья способно доставить удовлетворение. Это направление рефлексии получило особое распространение со времени Моисея Мендельсона, и в его трудах можно встретить множество подобных размышлений. Но эти исследования далеко не продвинулись, потому что ощущение – неопределенная, смутная область духа; ощущаемое остается окутанным формой крайне абстрактной единичной субъективности, и потому различия в ощущении совершенно абстрактны, отнюдь не являются различиями самой вещи ‹…›. Рефлексия над ощущением довольствуется наблюдением субъективной аффектации и ее своеобразия вместо того, чтобы погрузиться, углубиться в вещь, в произведение искусства, и тем самым отказаться от чистой субъективности и ее обстоятельств» (*Hegel G. W. F.* Werke, Vollständige Ausgabe durch einen Verein von Freunden des Verewigten. Bd. 10: Vorlesungen über die Ästhetik / hrsg. von H. G. Hotho. 2 Aufl. Berlin 1842/43. Theil 1. S. 42 f.)

верования, ограниченные определенными формами мировоззрения и изображения, до уровня отдельных сторон и моментов, над которыми свободный дух становится господином, когда он не усматривает в них в-себе-и-для-себя-освященных условий своего проявления и способа оформления»[13], то негодование против мнимого интеллектуализма духа, освобожденного от само собой разумеющегося предположения о его объекте, как и от абсолютной истины унаследованных форм, вменяется в вину тому, что имеет место объективно и с необходимостью, как напасть или долг. «Но мы должны рассматривать это не в качестве всего лишь случайного бедствия, постигшего искусство извне вследствие нехватки времени, прозаического духа, недостатка интереса и пр.; это не что иное, как воздействие и прогресс самого искусства, которое, предметно обозревая присущий ему материал, благодаря любому продвижению вперед вносит на этом пути свою лепту в дело собственного освобождения от фигуративного содержания»[14]. Совет, что художникам лучше бы следовало не так много думать – а ведь всякая свобода, безусловно, приводит их к размышлению, – не более чем адаптированный и выпотрошенный массовой культурой траур по утраченной наивности. В наши дни романтический прамотив оборачивается рекомендацией – через избегание рефлексии подчиниться именно тем традиционно предзаданным материалам и формальным категориям, которые уже ушли в прошлое. То, на что сетуют, в действительности не является частичным упадком, каковой можно было бы устранить какими-то мероприятиями, т. е. даже рациональным образом; это теневая сторона прогресса. Его негативный момент настолько зримо господствует на его современной фазе, что против него призывают искусство, которое тем не менее само развивается под аналогичным знаком. Ярость против авангарда столь чрезмерна, столь далеко превосходит его роль в позднеиндустриальном обществе – несомненно, и его участие в культурных демонстрациях этого общества, – потому что испуганное сознание находит в новом искусстве запертой ту калитку, через которую оно надеялось ускользнуть от тотального Просвещения: потому что искусство сегодня, если оно вообще обладает субстанциальностью, без уступок отражает и доводит до сознания всё то, что люди хотели бы забыть. Из подобной уместности затем конструируется неуместность передового искусства, якобы больше ничего не дающего обществу. Компактное большинство извлекает пользу из того, о чем могучее трезвомыслие Гегеля в исторический час сделало следующий вывод: «То, что мы благодаря искусству или мышлению созерцаем нашим чувственным или духовным взором как предмет в такой полноте, что содержание исчерпывается, что всё оказывается явным и не остается более ничего темного и сокровенного, утрачивает для нас абсолютный интерес»[15]. Это и был тот самый абсолютный интерес, который завладел искусством в девятнадцатом столетии, когда тотальные притязания философских систем отправились в преисподнюю вслед за подобными притязаниями религии: вагнеровская байрейтская концепция является крайним свидетельством такой гордыни (hybris), порожденной нищетой. Новое искусство в своих существенных представителях избавилось от него, не предаваясь тому темному, сохранения коего так опасался Гегель, в этом беспокойстве – истинный бюргер. Ведь темное, в своих возобновляющихся попытках натиска преодолеваемое прогрессом духа, упорно восстанавливало себя в новых обличьях вплоть до сегодняшнего дня из-за давления, которое господствующий в обществе дух оказывает на природу внутри и вне человека. Темное не является чистым «в-себе-и-для-себя-бытием», каким оно предстает в гегелевской «Эстетике» на страницах, подобных приведенным. Дело в том, что к искусству следует применить сформулированное в «Феноменологии духа» учение, согласно которому любая непосредственность есть нечто уже опосредованное в себе. Иными словами: сначала произведенное господствующим классом. Если искусство лишилось непосредственной уверенности

[13] *Hegel G. W. F.* Ästhetik. Loc. cit. Theil 2. S. 233, f.

[14] *Hegel G. W. F.* Loc. cit. S. 231.

[15] *Hegel G. W. F.* Loc. cit.

в несомненно воспринимаемых материалах и формах, то это значит, что ему самому остается в «сознании бедствий»[16], в постигшем людей беспредельном горе и в следах этого горя в самом субъекте взращивать темное, которое не прерывает завершившегося Просвещения как эпизод, но бросает тень на его начальную фазу и, разумеется, из-за присутствующего в нем реального насилия почти исключает наглядное изображение. Чем последовательнее всемогущая индустрия культуры присваивает себе принцип Просвещения и извращает этот принцип в трактовке человека, стремясь к сохранению темного, тем больше искусство вступает в противоречие с ложной ясностью, противопоставляя вседержительному стилю неонового света конфигурации всё той же вытесненной тьмы, только этим и способствуя прояснению, состоящему в осознанном переводе ясности мира на темный язык искусства[17]. Искусство может умереть только у самоуспокоенного человечества: его смерть в наши дни, нависшая действительной угрозой, свидетельствовала бы лишь о триумфе чистого наличного бытия над взглядом сознания, не сумевшего этому бытию противостоять.

Но такая угроза нависла даже над теми немногочисленными бескомпромиссными произведениями искусства, которые еще всё-таки создаются. Осуществляя в себе тотальное Просвещение, невзирая на наглую наивность культурного производства, они во имя своей истины не только становятся шокирующей антитезой тотальному контролю, на который держит курс производство, но одновременно и уподобляются характерной для него структуре, которой противостоят, тем самым вступая в противоречие с собственной предрасположенностью. Утрата «абсолютного интереса» не просто затрагивает их судьбу с внешней стороны в обществе, которое, в конце концов, может и не растрачивать внимание на возмущение и, пожимая плечами, предоставить новой музыке быть сумасбродством. Дело еще и в том, что новая музыка разделяет участь политических сект, каковые даже в том случае, когда они придерживаются теорий, выглядящих как нельзя более прогрессивно, вследствие их разногласий с любой существующей властью принуждаются ко лжи и служению наличному. Бытие-в-себе произведений даже после достижения неограниченной автономии и отказа от развлекательности не безразлично к рецепции. Социальная изоляция, которая не может быть преодолена искусством изнутри, становится смертельной опасностью для его успешности. Гегель, возможно, именно в силу своей дистанцированности от абсолютной музыки, чьи значительнейшие продукты всегда оставались эзотерическими, – вследствие своего отвержения кантовской эстетики, осторожно высказал то, из-за чего музыка в конечном счете может поплатиться жизнью. В ядре его аргументов, не лишенных немузыкальной наивности, всё же схвачено нечто решающее в том самопредании музыки ее чистой имманентности, к которому ее принуждают собственный закон развития и утрата общественного резонанса. В главе, рассматривающей музыку в системе отдельных видов искусства, говорится, что композитор может «не заботиться о таком содержании, придавая значение чисто музыкальной структуре своей работы и остроумию музыкальной архитектоники. Но в этом аспекте создание музыки легко может стать чем-то весьма бессмысленным и бесчувственным, к тому же не требующим обыкновенно необходимой глубокой осознанности построения и настроения. Мы видим, как вследствие пустоты материала не только уже в самом раннем возрасте часто развивается сочинительский дар, но и талантливые композиторы зачастую всю свою жизнь остаются в высшей степени неосмысленными, пустейшими людьми. Большую глубину поэтому следует видеть в том, чтобы композитор в равной мере уделял внимание обеим сторонам: как выражению содержания, хотя и не слишком определенного, так и музыкальной структуре, в том числе и в инструментальной музыке, – притом что ему опять же

[16] *Hegel G. W. F.* Ästhetik. Loc. cit. Theil 1. S. 37.

[17] Ср.: *Horkheimer M.* Neue Kunst und Massenkultur // Die Umschau. 1948. Vol. 3. Heft 4. S. 459 f.

дозволено отдавать предпочтение то мелодической, то гармонической глубине и сложности, то характеристическому началу либо сочетать эти элементы между собой»[18]

[18] *Hegel G. W. F.* Ästhetik. Loc. cit. Theil 3. S. 213 f.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, купив полную легальную версию на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.