

М. Е. Пылаев

О ФЕНОМЕНЕ «СТРУКТУРНОГО СЛУШАНИЯ» В МУЗЫКАЛЬНО-СОЦИОЛОГИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ Т. АДОРНО

В 1997 г. в журнале «Музыкальная академия» была опубликована большая содержательная статья Л. Акопяна «Теория музыки в поисках научности: методология и философия “структурного слышания” в музыковедении последних десятилетий» [1]. Словосочетание «структурное слышание», близкое употребленному в названии нашей статьи, в данном случае означает, как оговаривает Л. Акопян, альтернативное направление современной мысли о музыке, связанное с применением формализации и заключающееся в использовании «специфической научности», соответствующей критериям названного формального подхода к музыкальному тексту: это, в частности, использование методов структурного анализа музыкально-синтаксических единиц и гармонии.

Словосочетание «структурное слышание» (structural hearing), пишет Л. Акопян, заимствовано им из книги Ф. Зальцера [2], бывшего, в свою очередь, учеником и популяризатором идей известного австрийского педагога и теоретика Х. Шенкера. Мы в нашей статье никак не используем круга идей и текстов Шенкера и Зальцера и опираемся на труды Теодора Адорно — выдающегося немецкого философа, социолога, музыковеда, представителя так называемой франкфуртской школы. Здесь, впрочем, возможно было бы предположить влияние одного на другого (равно как и идентичность употребляемого немецкоязычного выражения *strukturelles Hören*). Разница в написании слова — «слушание» и «слышание» — в принципе несущественна: нами совершенно не имеется в виду различие *слухового восприятия* — физиологического процесса воздействия звуковых колебаний на органы слуха — и *постижения, улавливания определенного смысла, содержания музыки* (как данную разницу можно было бы проинтерпретировать).

В настоящей статье мы попытаемся конкретизировать некоторые мысли и положения Адорно, предложив их «музыкально-теоретическую» интерпретацию. Термин «структурное слушание», вынесенный в название статьи, на наш взгляд, особенно удобен в данном отношении, так как его можно считать связующим звеном между философско-диалектическим, музыкально-социологическим (более общим) и собственно музыкально-теоретическим (более конкретным и частным) аспектами системы взглядов Адорно. Безусловно, предлагаемая музыкально-теоретическая интерпретация и конкретизация положений Адорно — не более чем попытка, которая потребует дополнений и уточнений.

Выражение «структурное слушание» употреблялось Адорно в нескольких работах. Глубокий знаток ряда трудов немецкого философа и социолога, выдающийся российский филолог-германист А. В. Михайлов, в частности, называет доклад о проблемах музыкальной жизни, прочитанный Адорно на собрании Немецкого музыкального совета [3, с. 338; с. 368, сн. 95], а также книгу «Верный коррепетитор» [3, с. 323; с. 366, сн. 51]. Однако основным источником для нас стала работа Адорно «Введение в социологию музыки», переведенная и прокомментированная А. В. Михайловым. Как из-

Пылаев Михаил Евгеньевич — канд. искусствоведения, доцент, Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет; e-mail: pylaevm@mail.ru

вестно, это цикл из двенадцати «теоретических лекций», написанный в начале 1960-х годов — в поздний период, когда взгляды немецкого социолога и музыковеда приобрели окончательный облик.

В предисловии к названной работе сам автор оговаривает, что он не стремился к систематическому изложению [4, с. 8]. Это важная оговорка заслуживает того, чтобы быть подчеркнутой и усиленной. Многие значимые для нас мысли Адорно предстают крайне разрозненными и никак не выделенными в его чрезвычайно насыщенном тексте. Нормой в данном случае становятся спонтанные и довольно резкие перебрасывания с одного положения на другое, неожиданные экскурсы в довольно далекие от основной темы области.

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. Этот тип Адорно называет «типом эксперта» [4, с. 14]. Расшифровывая и уточняя, автор говорит, что это способность уловить на слух все (или основные, важнейшие) композиционно-технические детали. Слушатель воспринимает здесь «конкретную музыкальную логику», особого рода причинность последования событий внутри произведения. «Эта логика заключена в технике», — уточняет Адорно. В качестве образца сочинения и уровня сложности, доступного идеальному слушателю, назван А. Веберн — вторая часть Струнного трио ор. 20.

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» (можно предположить, что «специфическая внутренняя организация» как раз и улавливается при «структурном слушании». — М. П.). Музыка при этом служит средством для выхода эмоций, а ее функция — главным образом «функция высвобождения инстинктов» [4, с. 16–17].

Получается, что *формально-техническая организация музыкального произведения, согласно Адорно, противоречит его эмоциональной стороне* — исключает таковую если не полностью, то в значительной степени (возникает обратно-пропорциональная зависимость: чем интереснее, сложнее, тоньше структурная организация произведения, тем меньше оно склонно выражать эмоцию; это, однако, не совсем так, о чем пойдет речь далее). Так или иначе, но, говоря о явлении «структурного слушания» в системе взглядов Адорно, мы неизбежно должны затрагивать эмоциональную составляющую как важнейшую сторону содержания музыкального произведения.

Мы видим, что у выдающегося немецкого мыслителя намечается непреодолимая преграда между музыкой самых высоких художественных достоинств, предполагающей высокоразвитую техническую организацию и отличающуюся непогрешимой логикой строения, и эмоциями, выражаемыми музыкой. Из рассуждений Адорно можно заключить, что эмоции (родственные так называемым аффектам — если обратиться к термину прошлых веков) в принципе не присущи самой серьезной музыке, равно как и слушательскому типу «эксперта». Представители «эмоционального» типа слушателей охотно обращаются к «чувственной, эмоциональной музыке» — например, к Чайковскому, которого Адорно называет здесь с явным пренебрежением [4, с. 17]¹. Однако вы-

¹ В 10-й его лекции «Музыка и нация» Чайковский и Дворжак приводятся как образцы «имманентно-музыкальной деградации», идущей к тому же руку с национализмом [4, с. 146].

нести окончательный вердикт по поводу того, что он отрицает право на существование глубокой и серьезной музыки, *выражающей эмоцию*, на основании сказанного было бы односторонне: невозможно представить себе, чтобы эмоциональность в музыке отрицал человек, столь высоко ценивший Малера, Шёнберга, Берга.

Об адорновской классификации типов слушания музыки и о трактовке музыкальных эмоций уже говорилось в одной из статей 1970-х годов. Ее автор, советский эстетик В. Днепров, во-первых, отмечает существенную узость и сниженность трактовки музыкальной эмоции в данном фрагменте книги Адорно, констатируя в данном случае влияние фрейдизма [5, с. 106–107], во-вторых, ловит немецкого философа на слове, цитируя его фразу о том, что «в действительности адекватное слушание невозможно без аффективного участия личности» [5, с. 112]². Совершенно очевидно, что Адорно, делая такую оговорку, имеет в виду относительную параллельность развертывания, изоморфность структуры музыкального произведения и его эмоционально-содержательного «рельефа»: таковое вполне возможно в музыке, реально существует в ней (равно как и неоспорим тот факт, что поток и жизненных эмоций, и художественных, вызванных восприятием произведения искусства, отличается свободой, спонтанностью, непредсказуемостью, радикально отличаясь здесь от четкой или, во всяком случае, *гораздо более четкой* структуры формы-схемы в музыке: такая мысль иногда прочитывается у Адорно). Однако примечательно, что Адорно упоминает об этом важном моменте мимоходом, вскользь.

Итак, вынести окончательный вердикт по поводу того, что Адорно отрицает существование глубокой и серьезной музыки, *выражающей эмоцию*, было бы неверно. Адорно скорее подразделял богатейшую гамму человеческих эмоций на более серьезные, глубокие, благородные, высокие, и примитивные, неглубокие, низкие; ко второй группе он, видимо, относил лирическую сентиментальность, с которой односторонне ассоциировал Чайковского и Дворжака. Чтение трудов Адорно не оставляет сомнений в том, что сам он предпочитал музыку напряженно-трагическую, обостренно-субъективную; мажор для Адорно, похоже, нес отпечаток чего-то несерьезного, примитивно-неглубокого, преобладающего к тому же в массовом сознании³.

Сам Адорно, говоря о новой музыке и очерчивая крайние, полярные варианты ее содержательно-онтологического статуса, пишет о «в высшей степени экспрессивных» и о «крайне отвлеченных» произведениях, уточняя, что «новая музыка, подобно всякой иной, есть энергетическое поле, в котором существует напряженность между конструктивными и миметическими моментами» [4, с. 128]⁴. Видимо, здесь подразуме-

² См. данный фрагмент у Адорно [4, с. 18]. Эту цитату можно несколько дополнить: чуть выше говорится о том, что представители «эмоционального» типа слушателей смешивают *сознательное* отношение к музыке с *холодным* отношением к ней и внешней рефлексией, возражая против попыток побудить его слушать музыку структурно (курсив мой. — М. П.). См.: [4, с. 17–18]. О названном аспекте статьи В. Днепр ова пишет В. Н. Холопова в своей содержательной книге «Музыкальные эмоции» [6, с. 10].

³ См., например, лекцию «Общественное мнение. Критика», где сказано следующее: «Восприимчивость к шуму в музыке — это музыкальность немusикальных людей и вместе с тем средство отвергать всякое *выражение боли, страдания* (курсив мой. — М. П.), настраивать музыку на такую умеренность, которая свойственна той сфере, где речь идет о приятностях и утешениях — сфере буржуазного вульгарного материализма» [4, с. 127].

⁴ Показательно употребленное Адорно слово «напряженность». Им определяется то, как в музыке (и в новой, и в любой другой) соотносятся ее структурная организация и «миметические моменты»: видимо, Адорно считал, что одно в той или иной степени противоречит другому (хотя содержание музыки и не сводится только к названным моментам).

ваются не только музыкальная звукоизобразительность как таковая, но и замечательные, богатейшие возможности музыки в плане моделирования человеческих эмоций.

Если музыкальный анализ, пишет Адорно, способен глубоко проникнуть в особенности организации музыкальной ткани и если стало традиционным подробно изучать биографию композитора, историю создания его произведений (в том числе, видимо, имея в виду и отражение в них событий биографии композитора), то от этих областей радикально отстаёт метод раскрытия социального содержания музыки [4, с. 60]. Его Адорно и считает основным, наиболее адекватным, если не единственно верным⁵. Причины, побуждавшие Адорно именно к такой интерпретации содержания музыки, вполне понятны: это прежде всего напряженность и насыщенность общественно-политической и духовной атмосферы, в которой протекало идейное формирование этого видного представителя европейской гуманитарной мысли, а также индивидуальные особенности личности Адорно, ярко одаренного как в интеллектуальном, так и в музыкальном плане. Судьба Адорно складывалась так, что музыку он ощущал как ее неотъемлемую часть; кроме того, отношение к музыке как к чему-то глубоко личному, безусловно, напрямую было воспринято им от Малера, Шёнберга, Берга, Веберна.

Вполне естественно, что для Адорно был неприемлем поиск истоков музыкальной выразительности, столь скрупулезно проделанный рядом российских музыковедов. Однако «структурное слушание», декларируемое этим представителем европейской культуры как путь и способ социальной дешифровки музыки, ставит для читателя ряд вопросов. Экспликация названного феномена вызывает значительные трудности (сам Адорно недвусмысленно допускал значительную долю иррациональности, интуитивности при расшифровке содержания музыки, утверждая, в частности: то, чего недостает существующему — преобладающему — истолкованию музыки, нужно восполнять «тонкостью своей реакции на музыку» [4, с. 61])⁶. «Перевод» музыкально-аналитической терминологии в терминологию социологическую и философско-эстетическую основывается у Адорно на *весьма произвольной ассоциативности* — пусть даже исключительно смелой и оригинальной, зачастую парадоксальной.

Слова «структура», «структурный», как некий рефрен, периодически возникают у Адорно, мерцая своими разными смысловыми оттенками (здесь невольно вспоминается употребление Б. Асафьевым термина «интонация», как известно, так и не получившего у него однозначной, ясной и четкой дефиниции). Определения того, что есть «структурное слушание» в представлениях Адорно, рассеяны по самым разным фрагментам его текстов, и даже после их разыскивания, систематизации, сопоставления здесь не возникает полной ясности.

Адорно сам отмечал трудность вербальной формулировки впечатлений от музыки, «коль скоро слушатели не владеют музыкальной терминологией» [4, с. 13]. Скорее

⁵ Если музыкальное сознание, по мнению Адорно, раздвоено между анализом чистой техники и «инфантильно-безответственными поэтическими интерпретациями» в духе А. Шеринга [4, с. 60], то выходом из положения здесь является путь *социологической интерпретации музыкальной структуры*, непременно связанной со «структурным слушанием».

⁶ А. В. Михайлов в этой же связи отмечал «ницшеанско-иррационалистический субстрат» в философии Адорно, уклоняющийся от контроля [3, с. 346]. Прочитируем также высказывание Д. Золтаи, который писал, что доверие к «философской обоснованности» работ Адорно парадоксальным образом может привести к заблуждению и что его философия музыки создает только видимость такой целостной и замкнутой философской системы, в которой любое частное положение может быть объяснено из основных принципов [7, с. 73].

им подразумеваются здесь не конкретно-жизненные ассоциации, а *имманентно-музыкальные содержательные моменты*, допускающие отождествление с упомянутой «музыкальной логикой» и связанные, кроме того, со значительной трудностью словесной передачи специфически-художественных эмоций в музыке.

Коль скоро речь заходит о «владении музыкальной терминологией», нельзя не вспомнить о музыкальном образовании Адорно. Как известно, он получил композиторскую выучку у Берга и был воспитан на тех же положениях и принципах, которые в своей педагогике использовал А. Шёнберг. В целом, как пишет Н. Власова, учиться у Берга и Веберна практически означало то же самое, что и учиться у Шёнберга [8, с. 42]. Однако здесь нужно отметить некоторые важные детали, имеющиеся, в частности, во вступительной статье Ю. Векслер к избранной переписке Адорно и Берга [9] и в самой публикации избранных писем [10].

Во-первых, принципиально важно, что решение учиться у Берга принял сам Адорно — под впечатлением успешной премьеры Трех отрывков из «Воццека» во Франкфурте в 1924 г. Из всех троих нововенцев именно Берг был наиболее близок Адорно — как педагог, композитор, человек [9, с. 164]. Отношения же с Шёнбергом были непростыми по целому ряду причин, в том числе из-за скепсиса Адорно в плане концептуальной сути и выразительных возможностей додекафонии⁷. Даже про Веберна, о котором Адорно всегда писал не иначе, как с чувством глубокого благоговения, он скажет Бергу в одном из писем: «Вы и так знаете, что я не являюсь его безоговорочным сторонником» [10, № 1, с. 175].

Как известно, Берг, убедившись в хорошей подготовке своего ученика, решил не заниматься с ним теоретическими дисциплинами и лишь обсуждать его собственные сочинения [9, с. 164]. Факт чрезвычайно знаменательный, свидетельствующий не только о ранней музыкантской зрелости, прилежании, восприимчивости Адорно, но и о незаурядном даровании Бернхарда Секлеса⁸, педагога Адорно по композиции во франкфуртской частной консерватории Йозефа Коха (помимо консерватории, Адорно изучал музыкально-теоретические предметы во франкфуртском университете). Секлесу адресовал письмо и сам Берг — в нем он высоко оценил заслуги Секлеса как педагога⁹.

Если попытаться кратко обобщить то, о чем Берг беседовал с Адорно на своих занятиях, можно сказать, что это обширнейшая сумма сведений из области контрапункта, гармонии, музыкальной формы, изложение которых исходило прежде всего из чисто практических учебных и композиторских потребностей, а также сочеталось с живым и эмоциональным рассказом, великолепной эрудицией, увлеченностью и дополнялось прекрасным анализом венско-классических (прежде всего бетховенских) и романтических образцов.

«Структурное слушание» (а само это выражение провоцирует понимать его как прежде всего устремленное в горизонталь — в соответствии с временной природой

⁷ «Я всегда его терпеть не мог», — напишет Шёнберг про Адорно в 1950 г.; о причинах и проявлениях разногласий Шёнберга и Адорно см. статьи Ю. Векслер [9] и Е. Доленко [11]. Несомненно, здесь имела место столь часто встречающаяся несовместимость двух ярких индивидуальностей и сильных личностей.

⁸ Б. Секлес (1872–1934) сам был автором ряда произведений; несомненно, как композитор-практик он не мог не оказать на своего ученика влияния (хотя увлечение Секлеса джазом и оставило Адорно равнодушным). К 50-летию Секлеса Адорно — еще до знакомства с Бергом — написал небольшую статью, проникнутую почтением и теплотой [12].

⁹ Об этом письме см.: [10, № 1, с. 171, примеч. 2 к письму 4].

музыки), опиравшееся на полученные таким образом знания и композиторские навыки, предполагает ощущение не только четкой синтаксической расчлененности музыки, но и понимание специфического смысла соотношения синтаксических единиц — фразы, предложения («вопросительности» первого и «ответности» второго предложений в 8-тактовом периоде), периодов, контраста устойчивого изложения и хода (что в традициях шёнберговской педагогики принято было называть «твердым» и «рыхлым» — *fest* и *locker*), квадратности и неквадратности и т. п.¹⁰ Безусловно, сюда добавляется ощущение соотношений тем и разделов основных типов формы-схемы. Вероятно, можно сказать, что это смысловая расчлененность музыки, обеспечивающая дискретность и неоднородность течения музыкального времени, создающая «горизонтально-структурный» слой смысла¹¹.

Понятие музыкальной логики (как синонима «структурного слушания»), разумеется, тоже вбирает в себя все названное. Сюда следует добавить и такие моменты, как богатейшую гамму оттенков консонирования и диссонирования, типично «музыкальный», иногда трудно определяемый словами смысл соотношения ладовых функций (в том числе светотени *разных* аккордов субдоминантовой и доминантовой групп, способных усложняться, например, неаккордовыми звуками и побочными тонами). Иными словами, сюда включается все то, чему обычно обучают детей, начинающих профессионально заниматься музыкой, в начальном и последующих звеньях образования. При этом в музыкальной педагогике широко используется принцип так называемого *остенсивного* определения параметров европейского музыкального языка, осуществляемого при *одновременном указании* на них, на основе чего обучающиеся постепенно (во многом — бессознательно) начинают улавливать важнейшие закономерности европейской музыки, как раз и образующие названную «музыкальную логику».

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 «дикция, позы, сущность общества» преобразуются в «сущность музыки» [4, 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, уничтожаю-

¹⁰ Любопытный отголосок содержательно-смысловой трактовки таких явлений из области формообразования находим в книге «Верный коррепетитор», фрагменты из которой приведены А. В. Михайловым. Это следующие рассуждения Адорно о Берге: «Вагнеровская концепция искусства сочинения музыки как искусства переходов получает у Берга универсальное развитие. Она подчинила себе все измерения музыки, прежде всего тематическое развитие и диспозицию оркестровых тембров. К этому приводит глубокая приверженность Берга ко всему аморфному, можно даже сказать — музыкальный инстинкт смерти, с которым названная концепция состояла в родстве еще со времен “Тристана”» [3, с. 316]. Весьма интересно описание фрагмента из Камерного концерта Берга [3, с. 363, сн.], где композитор, охваченный вагнеровским «искусством перехода», осуществил невозможное, объединил понятия (можно добавить — и явления! — М. П.) сдвига и перехода. Обратим внимание на уточнение Адорно о том, что концепция переходов подчинила себе «все измерения музыки», среди которых — тематизм и тембровая палитра.

¹¹ К этому близка мысль Адорно о способности идеи высокой музыки создать *посредством своей структуры* (курсив мой. — М. П.) образ внутренней полноты, содержательности времени [4, с. 49].

щему его начальный природный облик. Кратко упоминаются и «тональные отношения формы» [4, с. 180]¹².

Очень многое в плане «социальной дешифровки» музыки и понимания Адорно музыкальной структуры проясняет глава «Камерная музыка». Хорошо известно, что эта область музыки была идеалом для Адорно. Именно здесь созрела идея новой музыки, на долю которой выпала задача реализации полной структурности, отказа от всего лишнего и украшающего, полной интеграции горизонтали и вертикали. Поклонники камерной музыки — более компетентные слушатели, чем любые другие [4, с. 88]: несомненно, именно они наиболее близки адорновскому типу эксперта, «идеального слушателя». В данной главе подтверждается, что понятие «структурного слушания» вбирает в себя и *фактуру, соотношение голосов в музыкальной ткани*, плавно и естественно переходящие у Адорно в их *тембровую реализацию*.

Нельзя не сказать о том, что камерную музыку Адорно представлял замкнутой в нескольких отношениях. Это не только очевидная ограниченность небольшим числом исполнителей и рамками самого помещения, на что указывает ее название. Адорно добавляет сюда ее территориальную локальность: он утверждает, что камерная музыка «в эмфатическом смысле» ограничивается Германией и Австрией, а квартеты французских Дебюсси и Равеля уже не полностью соответствуют ее идеалу [4, с. 82]¹³.

Камерную музыку Адорно замыкает и хронологически. По мнению философа, ее зарождение приходится на период устранения практики цифрованного баса [4, с. 79–80], а закат наблюдается в новой музыке: кризис наметился уже в Первой камерной симфонии Шёнберга (1906), затем усугубился в 1920–1930-е годы и в практике авангарда второй волны [4, с. 91]. Сериальное музицирование отрицает традицию камерной музыки как область мотивно-тематического метода композиции.

Камерная музыка возможна только там, где применяется сонатная форма и мотивно-тематическая работа [4, с. 79]. Она исчезает с упадком культуры интерьера, с уменьшением роли живого музицирования, с исчезновением духовного в высоком смысле, с ростом потребительства в обществе и прагматизма в сознании людей [4, с. 94].

Камерная музыка ни к чему не пригодна, не несет никакой функции, а если все, что функционирует, заменимо, следовательно, ее нельзя ничем заменить, она обречена [4, с. 94]. Пессимизм, столь частый у Адорно, очень явно ощущается здесь в плане его личного глубокого сожаления по поводу хрупкости и незащищенности камерного музицирования перед лицом неизбежных глубоких преобразований внутри общества.

А. В. Михайлов писал, что теорию Адорно «невозможно без поправок распространить ни вперед, ни назад в истории музыки, не изображая одновременно все предшествующее как принципиальное восхождение, все последующее — как упадок» [3, с. 321]. Такая антидиалектичность, а также антиисторичность вполне закономерны.

¹² Хотя интерпретации в данном случае более настоятельно требовал бы другой поворот мысли — о том, что музыка обретает сходство с миром, внутренние силы которого движут ею *не потому, что она подражает этому миру*: тем самым демонстративно отвергается одиозная для Адорно теория отражения (она, если угодно, слишком проста и очевидна для немецкого философа, не оставляет места для интерпретации и напряженной рефлексии!). Отношение музыки к миру — это скорее отношение к нему философии. Возможно, здесь имеет место «опрокидывание» философских и социологических взглядов самого Адорно, а также его коллеги М. Хоркхаймера на музыку, о чем писал Ю. Давыдов [13, с. 78–79].

¹³ О прекрасных струнных квартетах Бородина, Чайковского и других славянских композиторов речь по понятным причинам не идет.

Однако можно с полным основанием экстраполировать идею камерности на ту категорию знатоков и ценителей музыки, к которой принадлежал сам Адорно, имея в виду элитарный характер этой аудитории, ее относительную независимость и свободу. В рамках этой аудитории как раз и возможно такое отношение к музыке, которое не делает ее «идеологичной», не превращает в «ложное сознание» [4, с. 124]. У Адорно есть рассуждения об элитарности критики, противостоящей среднему общественному мнению [4, с. 129–132]. Очевидна и направленность такой критики (являющейся, по Адорно, подлинным постижением искусства) на самых высокообразованных и тонких читателей: немецкий философ и социолог музыки не делает никаких усилий, чтобы обеспечить понятность и систематичность изложения в своих трудах (а их чтение затрудняет, к примеру, не только скачкообразное, крайне «извилистое» течение мысли, но и постоянное нередкое использование иностранных — для немецкоязычного читателя — слов и выражений), предпочитая, чтобы по-настоящему заинтересованный читатель сам стремился возвыситься до уровня его трудов. Бесспорно, что в этом Адорно вновь и вновь выступает верным продолжателем высокой духовности представителей «второй венской школы», подлинным рыцарем идеалов настоящего искусства. И все же нелицеприятным проявлением такой элитарности, своеобразной неписанной привилегией его принадлежности к высшим музыкально-слушательским и музыкально-критическим кругам выступает уже отмеченное надменно-высокомерное (почти не аргументируемое!)¹⁴ отношение Адорно ко всей русской и славянской музыке (интересно, что в разряд плохих авторов попадает также и Сибелиус).

Получается, что смысл «структурного слушания» имеет тенденцию чрезмерно расширяться, простирается в горизонталь и вертикаль, в «глубину» звучания, включать в себя практически все стороны и характеристики музыкального языка. Это можно считать естественным в том смысле, что взгляды Адорно претендуют на философскую широту и всеохватность — неудивительно, что любой параметр музыкальной ткани может быть интерпретирован им философско-социологически.

Однако важная оговорка здесь необходима: Адорно, подобно многим другим представителям западного музыковедения XX в., 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. Опосредование, «фильтрация» интонационности здесь представляет собой весьма длинную и многосвязную цепочку, вероятно, еще ждущую своего дальнейшего раскрытия и истолкования — как музыковедческого, так и музыкально-психологического. Но для Адорно этот путь был заведомо неприемлем: место процесса смыслообразования в рамках интонационности у него занимает *философская и музыкально-социологическая рефлексия* (при том, что более привычное для нас понимание выразительности музыки у Адорно порой «пробивается» в его оброчно-эмоциональных характеристиках тех или иных сочинений — к примеру, таких фраз, как «следы реального в музыкальном выражении!»). Эта рефлексия в определенном смысле служит преградой для того, чтобы увеличилось число компетентных

¹⁴ Можно, впрочем, сослаться на фразу Адорно о том, что в славянских странах «техническое развитие музыки отстало» [4, с. 17]. Однако и эта мысль выглядит бездоказательной.

слушателей — в том числе «экспертов», по определению самого немецкого философа. Однако для Адорно был исключен и поиск смыслообразования в лингвистических, семиотических подходах и методах, в составлении и изучении сложных таблиц, поясняющих организацию сериальных сочинений. С числовым, математическим, статистическим адорновское «структурное слушание», как мы видели, не имеет абсолютно ничего общего.

«Структурное слушание» у Адорно нельзя представить вне его 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.)» [3, с. 323, с. 366, примеч. и сн. 51].

Категории движения и развития являются основополагающими в контексте философии и социологии Адорно как таковой: ее важнейшие аспекты рассматриваются А. В. Михайловым в статье «Концепция произведения искусства у Теодора В. Адорно»¹⁵ (философскую систему которого Михайлов определяет как «принципиально открытую и становящуюся»¹⁶). Не вдаваясь в философские и социологические аспекты диалектики бытия и становления у Адорно, мы затронем роль движения и развития применительно прежде всего к музыковедческой проблематике.

Движение Адорно понимал в нескольких смыслах — их каждый раз нужно определять из контекста, учитывая возможность смысловых сближений и переходов. Так, цитируемая А. В. Михайловым фраза о том, что произведения, «которые внутри себя как таковые определены как процесс и теряют свой смысл, будучи представлены как чистый результат» [3, с. 314]¹⁷, могла бы закономерно ассоциироваться с асафьевской теорией музыкальной формы как процесса. Однако у Адорно эта фраза касается чрезвычайно важного для него противоречия глубинного замысла, живой идейной и эмоциональной содержательности сочинения с тем «блеском и лоском», который неизбежно сопутствует исполнению этого сочинения в крупных концертных залах и международных музыкальных центрах. Возникает отчуждение произведения от подлинно заинтересованного слушателя, создаваемое нормами официальной музыкальной жизни¹⁸. Здесь, в музыкальной жизни, музыка становится «идеологией», «ложным сознанием», переставая соответствовать своей подлинной сути и изначальному предназначению.

¹⁵ Здесь нельзя не вспомнить также статью Адорно «Мысли о социологии музыки» (1959). Важность этой статьи, ее программный характер для собственного музыкально-социологического метода подчеркивается автором в предисловии к работе «Введение в социологию музыки» (развивающей и углубляющей положения данной статьи) [4, с. 7]. О роли процессуального-динамического подхода сам Адорно сразу же говорит в начале статьи, противопоставляя прежнее понимание общества, связывающее между собой отдельные области, проблемы, теории и результаты исследований, такому, которое есть «процесс внутри себя самого, формирующий себя и свои частные моменты и превращая их во взаимозависимое целое в гегелевском смысле». Этому, продолжает Адорно, будут соответствовать лишь такие выводы, которые смогут критически уловить и отразить как целое, так и детали этого процесса [14, S. 9].

¹⁶ Об этом же писали и другие исследователи наследия немецкого ученого. Так, Т. Б. Любимова отмечает, что главная рекомендация эстетики Адорно — в том, что всякое существующее должно прочитываться как становление [15, с. 150].

¹⁷ Цитата заимствована из лекции «Музыкальная жизнь» [4, с. 113].

¹⁸ «Музыкальная жизнь — не то же самое, что жизнь для музыки!» — восклицает Адорно [4, с. 107–108].

Динамическое, процессуальное понимание музыки касается и особенностей ее протекания во времени (а значит, и ее восприятия). Здесь закономерно встает вопрос об организации формы произведения, о ее композиторском решении. Естественно, что Адорно не мог пройти мимо проблематики насыщения классической формы сквозным развитием, распространения свободных и смешанных типов композиции, мимо вопросов тематической и атематической организации музыки. Речь идет и об эволюции самих форм, и об отражении данного процесса в теории. Труды Адорно в данном контексте — интереснейший пример того, как описанные процессы получают философское и музыкально-социологическое истолкование.

«Структурное слушание» неотделимо от названной процессуальности. Кроме того, необходимо подчеркнуть, что Адорно не мог не быть связанным с процессуально-динамическим пониманием музыкальной формы: кроме Э. Курта здесь нужно назвать гораздо менее известного в нашей стране немецкого музыковеда и композитора начала XX в. А. Хальма¹⁹.

«Структурное слушание», по Адорно, означает не просто ощущение логичности, осмысленности процесса развертывания музыки во времени, но понимание, знание, ощущение этой логичности на определенном этапе исторического развития музыки, т. е. логичности исторически-конкретной. Таким образом, «слушатель-эксперт» должен соответствовать тому, что требует от него музыка *на том или ином этапе* своего самосознания как процесса.

* * *

Итак, мы пытались показать, что экспликация признаков «структурного слушания» у Адорно и их перевод в термины и понятия теории музыки возможны, пусть при этом и сохраняется доля гипотетичности.

Мысль Адорно словно параллельно двигалась в философско-эстетической, социологической и собственно музыкально-теоретической сферах: положения, высказываемые им в одной из них, немедленно проецировались на другие; таковое происходило с легкостью и непринужденностью, равно как и с очевидностью этих проекций для самого автора (мысли выдающегося немецкого ученого, несомненно, было невыносимо тесно в рамках одного лишь формально-технического анализа).

Излишне говорить о широком резонансе, который получили идеи и труды Адорно в Западной Европе и за ее пределами. Остановимся лишь на одном из проявлений такого резонанса.

В 1973 г. во Франкфурте-на-Майне состоялась международная конференция, посвященная проблемам музыкальной герменевтики. По ее итогам в 1975 г. был издан

¹⁹ Философско-теоретические рассуждения о процессуальности, «энергетичности», весьма распространенные в начале XX в., не могли не образовывать интереснейший параллелизм к процессам эволюции искусства, а также его отражения в теории. Эскурсы из одних областей знания в другие (в частности, искусствоведения в философию, эстетику, социологию — и обратно) были довольно частыми. Здесь можно вспомнить, например, о том, что немецкий химик и философ-идеалист В. Фр. Оствальд (1853–1932), создатель философского направления «энергетизма», распространял свои идеи не только на социальные и психические, но и на культурные явления: в 1908 г. была издана его книга «Энергетические основы культурологии», а немецкий композитор и музыковед А. Хальм (1869–1929), сторонник процессуально-динамического («энергетического») понимания музыкальной формы, проецировал свои музыковедческие взгляды на некоторые явления государственного устройства. Не случайно Адорно дает Хальму высокую оценку на последних страницах «Введения в социологию музыки», когда говорит о творческой силе индивида, реализующей «объективный потенциал» (т. е. раскрывающей состояние общества и тенденцию его развития) [4, с. 186–187]. См. также краткую характеристику Хальма-музыковеда в нашей статье [16].

сборник статей «Доклады по музыкальной герменевтике»²⁰ [17]. Как пишет в предисловии редактор и составитель данного сборника, виднейший представитель «новой» музыкальной герменевтики Карл Дальхауз (1928–1989), речь шла о попытках отмежеваться от представителей «старой» герменевтики Г. Кречмара и А. Шеринга (пытавшихся говорить о содержании музыки языком «плохой поэзии»). Стимулом же к обновлению, идущим изнутри самого музыковедения, стала неудовлетворенность формально-техническим анализом музыки, пришедшим на смену прежним герменевтическим подходам, во многом продиктованным столь влиятельной в XIX в. эстетикой чувства. Иными словами, музыкальный анализ при этом должен теснее смыкаться с герменевтикой. Образцами же служили именно работы Т. Адорно, и прежде всего его книга о Малере. Дальхауз имеет в виду чрезвычайно содержательную работу Адорно «Малер. Музыкальная физиогномика», вышедшую в 1960 г. (и на сегодня почти никак не введенную в обиход российского музыковедения). Однако *интуитивная* герменевтика, в противоположность Адорно, при этом должна была заменяться *эмпирической* (курсив мой. — М. П.), а проблемы музыкальной семантики необходимо было переформулировать в вопросы прагматики — применения, употребления [Gebrauch] музыки [17, S. 7–8].

Одной из важных идей, красной нитью проходящей через ряд трудов «новых» музыкальных герменевтов (и К. Дальхауза в частности), стала тесная зависимость и взаимопроникновение музыкально-содержательных моментов с языком музыкально-аналитических работ (то, что можно услышать в музыке, связано с тем, что можно прочесть о ней). Наследие Адорно как раз и дает нам великолепный, интереснейший пример параллелизма, контрапункта музыки и мысли о ней.

В письме к А. Бергу от 23 ноября 1925 г. Адорно, говоря о своей аналитической статье, приуроченной к скорой премьере «Воццека», уподобляет структуру «языкового развития» статьи структуре музыки Берга и уточняет, что статья не имеет диспозиции согласно «поверхностным связям», но достигает соразмерности и непрерывности развития мысли, и что здесь нет «разделов» и тем, понимаемых изолированно [10, №1, с. 170].

Вероятно, в контексте всего сказанного отмеченное сходство музыки и слова о ней выглядит вполне оправданным и естественным — сходство, настоятельно требующее своего дальнейшего осмысления и исследования.

Литература

1. Акоюн Л. Теория музыки в поисках научности: методология и философия «структурного слышания» в музыковедении последних десятилетий // Музыкальная академия. 1997. № 1–2. С. 181–189; 110–123.
2. Salzer F. Structural Hearing. Tonal Coherence in Music. New York: Dover, 1962. 283 p.
3. Михайлов А. В. Концепция произведения искусства у Теодора В. Адорно // Теодор Адорно. Избранное: социология музыки. 2-е изд. М.: РОССПЭН, 2008. С. 290–370.
4. Адорно Т. Введение в социологию музыки // Теодор Адорно. Избранное: социология музыки. 2-е изд. М.: РОССПЭН, 2008. С. 7–190.
5. Днепров В. О музыкальных эмоциях. Эстетические размышления // Кризис буржуазной культуры и музыка. Вып. 1. М.: Музыка, 1972. С. 99–174.
6. Холопова В. Н. Музыкальные эмоции. М.: Моск. консерватория, 2010. 348 с.

²⁰ Эти события стали фактами самоопределения и самодекларации того ответвления и этапа исторического развития европейской гуманитарной мысли, который сегодня называют «новой» музыкальной герменевтикой.

7. Золтаи Д. Т. Адорно и негативность философии музыки // Вопросы философии. 1971. № 8. С. 73–84.
8. Власова Н. О. Творчество Арнольда Шёнберга. М.: Изд-во ЛКИ, 2007. 528 с.
9. Векслер Ю. Адорно и Берг. Страницы переписки (вступительная статья) // Музыкальная академия. 2003. № 1. С. 162–165.
10. Адорно Т., Берг А. Страницы переписки // Музыкальная академия. 2003. № 1–2. С. 166–182; 187–201.
11. Доленко Е. Повесть о том, как поссорился Арнольд Шёнберг с Томасом Манном // Арнольд Шёнберг: вчера, сегодня, завтра. Научные труды МГК им. П. И. Чайковского, Вып. 38. М.: МГК, 2002. С. 186–202.
12. Adorno Th. Bernhard Sekles // Adorno Th. Gesammelte Schriften, 18. Frankfurt a/M.: Suhrkamp, 1984. S. 269–270.
13. Давыдов Ю. Идея рациональности в социологии музыки Теодора Адорно // Кризис буржуазной культуры и музыка. Вып. 3. М.: Музыка, 1976. С. 49–105.
14. Adorno T. Ideen zur Musiksoziologie // Adorno T. Klangfiguren. Musikalische Schriften I. B. Frankfurt a/M.: Suhrkamp, 1959. S. 9–31.
15. Любимова Т. Б. Проблемы социологии музыки Т. Адорно // Вопросы философии. 1977. № 9. С. 148–154.
16. Пылаев М. О концепции Августа Хальма. К проблеме «энергетической» трактовки музыкальной формы // Музыка и время. 2011. № 10. С. 8–10.
17. Beiträge zur musikalischen Hermeneutik. Regensburg: Bosse, 1975. 292 S.
18. Adorno Th. Alban Berg. Zur Uraufführung des “Wozzek” // Adorno Th. Gesammelte Schriften, 18. Frankfurt a/M.: Suhrkamp, 1984. S. 456–464.

Статья поступила в редакцию 28 сентября 2012 г.