

компоненту приводить до реверсії значення цінностей: цінності, пізнані а priori як абсолютні, набувають характеру нормативної інстанції, яка не підлягає консенсусу, а сама утворює його умову (як і формально-процедурний принцип); відтак дискурсивне поле звужується до обговорення *форм реалізації* абсолютних ціннісних приписів. Феноменологічно «модифікована» дискурсивна етика набуває більш жорсткого і монологічного характеру, зберігаючи при цьому свою діалогічну компоненту *тією мірою, якою* (=оскільки) до цього зобов'язує об'єктивна ієрархія цінностей.

Література:

1) Гуссерль, Е. (2009) *Досвід і судження: дослідження з генеалогії логіки*. Київ: ППС-2002, 2009.

2) Husserl, E. (1950) *Cartesianische Meditationen*. In E. Husserl, *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge* (SS. 41-183). Haag: Martinus Nijhoff.

3) Scheler, M. (1916) *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik: neuer Versuch der Grundlegung eines ethischen Personalismus*. Halle: Max Niemeyer.

Філософсько-естетичні проблеми музики як «дзеркала реальних процесів» у мистецькій концепції Теодора Адорно

Мирослава Шулак

Львівський національний університет імені Івана Франка (Львів)

Музика належить до тих видів мистецтва, яким вдається доносити до нас «невисловлюване». Будучи специфічною знаковою системою, робить вона це не за допомогою слова, що й надає їй статусу не лише невербальної, а й «найпотаємнішої з семіотик».

Подібна думка пронизує мистецьку концепцію Теодора Адорно. Це яскраво демонструє його ремарка з «Естетики» Гегеля, якою він розпочинає свою працю «Філософія нової музики»: «Тому що в мистецтві ми маємо справу не просто з приємним чи корисним механізмом, що награв мелодію, але... з розгортанням істини» [Адорно 2001, с. 42].

Музика для нього – це згусток *Zeitgeist*, мистецтво, що виражає дух часу [Адорно 1999, с. 41]. Заразом музика безпредметна, але містить

визначений сенс і зміст, вона членована і як наслідок – співмірна з зовнішнім світом, це мова, але мова не понятійна,²⁹ вона є субституттом реальних процесів [Адорно 1999, с. 44–49]. Такі твердження визначають основну проблематику творчості Адорно: значення музичного синтаксису для музики як засобу комунікації і впливу на «реальні процеси».

«Філософія нової музики» показує нам, якого вигляду набув діалог академічної музики і соціуму початку ХХ-го століття. Діалектичній критиці підлягають дві композиторські школи: нововіденська (А. Шонберг, А. Берг, А. Веберн) і неокласична (І. Стравінський); обидві унаслідували кризу, що проймала постромантичну музику.

У німецькій музиці, починаючи з Бетховена, музичний твір будувався за принципом вираження метафізичного змісту, який був глибшим за номінальний об'єм звукоінтонаційної фігури. Зосередження на глибоких філософських ідеях залишається головним принципом і для Вагнера. Але з появою у східній Європі потужної романтичної школи починається масштабна суперечка стосовно методу композиторського письма.

Творчість Шонберга демонструє варіант виходу з такої суперечки: виняткову автентичність, що виражається в дванадцятитонній серійній техніці. Відмову від мажоро-мінору і його заміну на хроматичну гаму сам Шонберг образно називав так: «...з двостатевості виникла надстать!» [Соколов 1992, с. 123]. Стиснення музичного матеріалу до дванадцяти звуків зумовило зникнення потреби розгортання музичної форми з її головними принципами діалектичного розвитку. Це приклад парадигмальних змін і трансформацій музичного синтаксису.

Тим не менш, представники нововіденської школи успадкували сенси класичної австро-німецької традиції. Адорно вбачає в цьому основне протиріччя, згідно з яким нонконформізм «виробляє» музику, замкнену в собі, не здатну виразити повноту свого змісту засобами своєї мови. Слідування канонам серійної техніки і додекафонії призводить до того, що тематична обробка музичної думки призводить до її умиртвіння.

²⁹ У цитованому джерелі: «Музыка беспредметна, ее нельзя однозначно отождествлять с какими-либо моментами внешнего мира, но у музыки как таковой в высшей степени определенное содержание, она членораздельна и как следствие этого вновь соизмерима с внешним миром, с общественной действительностью, хотя бы и очень опосредованно. Музыка – это язык, но не язык понятийный». [Адорно Т. Избранное: Социология музыки. – М.; СПб.: Университетская книга, 1999. – С. 44] (Прим. корректора).

При аналізі музичної мови й музичної форми ми здатні виявляти сутність суспільних процесів, переходячи однієї структурної моделі в іншу, те, наскільки ця модель здатна виконувати основні функції музики як мистецтва втілення і передачі істини. Музичний текст вказує, на якому рівні знаходиться і в якому напрямку рухається колективне бажання естетичної сатисфакції, а отже, робить прозорим і зворотній процес, а саме те, яким буде продукт в майбутньому.

Адорно вдалось показати, як австро-німецька музика поринає в ситуацію ще глибшої кризи, спричиненої тим, що герметичність нововіденських музичних конструкцій повністю перестає відповідати явищам, що відбуваються в суспільстві. Це призводить до загального нівелювання музики як мистецтва, що здатне містити в собі і виражати «високі» ідеї, формувати суспільство «високої» культури.

У більшості суджень про ідеологічність мистецтва мислитель оперує музичним матеріалом, та закономірності, які він виокремив, розповсюджуються на інші види мистецтва. Згідно Адорно, всі реальні й істинні твори мистецтва завжди відкидали непродуктивну суперечливість дійсності, виносячи тим самим її свій вирок.

Література:

- 1) Адорно Т. Теорія естетики / Теодор Адорно. – [Пер. з нім. П.Таращука]. – К.: Основи, 2002. – 518 с.
- 2) Адорно Т. Філософія нової музики / Теодор Адорно. – М.: Логос, 2001. – 352 с.
- 3) Беньямин В., Адорно Т. Из переписки с Теодором Адорно / Вальтер Беньямин, Теодор Адорно; [Пер. М. Рудницкого] // Франц Кафка. – М.: Ad Marginem, 2000. – 320 с.
- 4) Адорно Т. Избранное: Социология музыки / Теодор Адорно. – М.; СПб.: Университетская книга, 1999. – 445 с.
- 5) Соколов А. Музыкальная композиция XX века: Диалектика творчества / А. Соколов. – М.: Музыка, 1992. – 228 с.