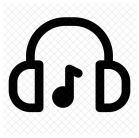
**Временное дистанционные материалы для курса «МФК «Социология музыки».**

**Уважаемые студенты!**

**Надеюсь, что меры по предотвращению инфекции окажутся действенными и в скором времени мы с Вами снова встретимся в аудиториях родного Университета!**

**На ближайшие две недели, посмотрите, пожалуйста, следующие материалы.**

PS: Учитывая, что в ближайшее время ограничено число публичных мероприятий – займитесь детальным планированием Вашего исследования, которое можно будет провести по разработанной Вами программе после снятия ограничительных мер.

Прошу Вас с пониманием отнестись к конспекту лекций, как к неотредактированному черновику, учитывая обстоятельства, и не распространять его.

Загляните на эту страничку через пару дней – я выложу «улучшенный вариант» дистанционных материалов», содержащие в том числе рекомендации для прослушивания .

**17 марта 2020 Тема 5.**

**Искусство, музыка и социология в XIX веке**

*О.Конт: социальный консенсус, роль музыки в разные этапы развития общества. К.Маркс о социальной роли искусства. Творческий порыв в рамках классового сознания. Связь эстетического объекта и рамок социальной культуры. И.Тен о роли окружающей среды, религии, нравов и политических условий на искусство. Роль публики и исполнителя, имитация и инновация в процессе творчества, искусство-привычка и искусство-мода а концепции Г.Тарда.*

**Конспект лекции:**

Ученый, которому приписывается создание если не самой социологии, то по меньшей мере термина «социология» - **Огюст Конт** (Auguste Comte) изучал феномен искусства в рамках своей общей философской системы. Поэтому полходы к музыке у него довольно фрагментарны. Он рассматриваем искусство прошлого и искусство будущего, обсуждая социальные статику и динамику. Для социологии музыки у Конта важным является скорее установление связи между социальным и искусством. Искусство – это необходимая деятельность, подчиненная тем не менее общей социальной деятельности. Творец и музыкант у Конта связаны с социальным консенсусом – идей коллективной или общественной солидарности – своего времени.

О.Конт выступает против идеи искусства для искусства, отмечая, что во все времена оно, хотя и служило источником очарования и улучшения жизни, но выступало как средство социальной организации, При фетишизме, когда искусство несет теологический смысл. Религиозная концепция природы благоприятствует спонтанному появлению эстетического чувства. В эпоху политеизма воображение превозобладает над чувством, но служат для подчеркивания гомогенности общества. Наконец в эпоху монотеизма искусство получает свое развитие, которое продолжается вплоть до времени Позитивизма в терминах Конта.

В разных терминах О.Конт указывает, что искусство не следует за прогрессом, но его предвосхищает и подготавливает.

Конт видит источник искусства в поэзии, однако включает в него музыку, изобразительное искусство и архитектуру, которые по его мнению являются универсально понимаемыми языками. Тем не менее он отмечает:

«*можно выделить первое искусство (музыку), обращающееся к чувствам, функции которого непроизвольны (нечаянны, подсознательны), и служащее для выражения наиболее спонтанных и глубоких чувств […] И наконец, эта дифференциация соответствует различию между временем и пространством, основные поля, отвечающие за искусство тонов и искусство форм. […] Требуется менее чем для трех других, особое изучение, чтобы почувствовать (пробовать) и тем более исполнять. Таким образом, это со всех сторон, наиболее народное и наиболее социальное (искусство)[[1]](#footnote-1).*

Таким образом Огюст Конт подчеркивает важность эмоционального измерения искусства, получающего в музыке особую развитую форму, объясняя этим, что музыка – наиболее близкое людям искусство, близкое любой социальное среде.

Однако, позиция О.Конта не дает нам самого главного для социологического исследования – операционализации. То есть серьёзную базу для социологического подхода к пониманию музыки мы не получили.

Следующим в нашем рассмотрении будет **Карл Маркс**.

Для классика марксизма и его учеников область искусства представляла собой очень важный объект для исследования, опирающуюся на истории, анализе и понимании трансформации искусства. Такой анализ должен был позволить артисту лучше понимать социальную роль искусства.

Скорее ученики, чем сам Маркс задается этим вопросом. Ни К.Маркс, ни Ф.Энгельс не посвятили искусству отдельных работ, хотя в работах, статьях и переписке встречаются оценки, анализ и важные идеи, касающиеся искусства и литературы. В «Немецкой идеологии» есть отдельные, хотя и важные (как говорят установочные) позиции, касающиеся вопроса, связанного с искусством (в том числе знаменитый тезис «*конца искусства*»). Однако в работах Плеханова, Ленина и Сталина (идеи «соцреализма») приводится попытка марксистского понимания искусства и, в частности, музыки.

Для Маркса базисом является одна общественная структура – экономика. Для понимания социальных связей важно видеть их место в экономической структуре. Искусство – бесплатный, бескорыстный с виду гений – имеет свое место в экономической структуре общества. Феномен художника в широком смысле и музыки также должны быть рассмотрены с точки зрения классовой борьбы и экономики.

Маркс подчеркивает, что нравы, нормы, духовная жизнь и чувства не развиваются сами по себе, но общественное сознание определяется состоянием общества и его отдельных частей (классов, групп). Поэтому художник должен вдохновляться сознанием своего класса, что неминуемо вызывает антагонистическую борьбу с другим типом сознания.

Музыка – это идеологическая надстройка, возвышающаяся над экономически базисом. Несмотря на свою относительную независимость, она взаимовлияет на другие идеологические надстройки (философию, науку, право, мораль, религию и т.д.). В свою очередь она реагирует на общественные изменения, является выражением общества и… служит для воздействия и изменения общества.

Проблема художественного (и музыкального) творения создает неудобства марксистской теории, так как с одной стороны признаёт наряду с первичной экономической причине, присутствие творческого и духовного порыва, который невозможно предсказать.

Маркс указывает, что любая художественная форма не представляет собой абстракции, но напрямую связана с культурой и идеологией, в которых оно получает объяснение и развивается. Так эстетический объект (и следовательно музыкальный) связан со своим музыкальным происхождением и не может существовать мне рамок своей социальной структуры. Маркс пишет: «...*Для немузыкального уха самая прекрасная музыка лишена смысла, она для него не является предметом, потому что... смысл какого-нибудь предмета для меня (он имеет смысл лишь для соответствующего ему чувства) простирается ровно настолько, насколько простирается моё чувство*”\*[[2]](#footnote-2).

Ипполит Тэн (Hippolyte Taine) первый из философов, попытавшимся установить связь искусства с социальной средой. Его работа «Философия искусства», вслед за мадам Сталь, предложившей «изучать влияние на литературу религии, нравов и законов и влияние изучать литературы на религию, нравы и законы», в этой работе необходимо искать подходы девятнадцатого века к социологической эстетике музыки.

По мнению Тэна, в искусстве решающими оказывается раса, среда и момент. «необходимо признать, чтобы понять предмет искусства

Средневековая максима « Beau, Bon et Vrai » не выполняется, искусство не может нести «идеальный архетип бытия». Тэн уделяет вниамние социальной среде, даже климат, политические обстоятельства, социальные условия – играют основную роль и влияют на индивида. Исторические события также важны для понимания творения.

Работы И.Тэна хотя и важны для осознания социальности искусства, тем не менее не дают нам достаточного понимания музыки как социального феномена.

[*Ж.-М. Гюйо,*]

Г.Тард – социальная имитация.

Габриэля Тарда интересует не только связь искусства с социальной жизнью, что он предполагает неотъемлемым, но и выдвигает фигуры публики и исполнителя: «По своей цели, и по своим средствам, искусство в высшей степени социально […] предполагает публику и артиста: публику, желающую видеть или слышать творения пластические (живопись, скульптура), музыкальные и литературные, созданные согласно требованиям преходящего вкуса, смоделированного и развитого по имитации старых мастеров; и художник (артист), наиболее продвинувшийся в этом общем вкусе, ищущий утвердиться в определенной мере»[[3]](#footnote-3).

Тард выделяет две формы искусства, проявляющиеся в ходе истории: имитацию и инновацию.

Таким образом последовательные инвенции в искусстве появляются и успешно применяются, или на смене идей, или на смене нравов». Закон имитации играет важную роль в творении, объясняя, что постоянно находится гораздо больше рецепторов (воспринимающих) или почитателей, круга без которых артист не мог бы творить и жить…

Габриэль Тард выделяет искусство-привычку и искусство-моду. Причем, искусство-привычка уступает месть искусству-моде когда «имитация освобожденная от наследования, связи между родителями и детьми стираются в угоду отношений между посторонними, близкого возраста и изолированных от семьи. Тард считает, что искусство-привычка – это норма.

**24 марта 2020 Тема 6.**

**Социологический анализ музыки в XX веке**

*М.Вебер: вопрос о рациональности в развитии музыки. Музыка в критической теории Т.Адорно: музыка как производящая сила, функции музыки, типология слушателя, противопоставление «потребительской (культурная индустрия)» и «радикальной (истинной)» музыки, расхождение объекта в искусстве и в реальном мире, изменение статуса музыки в современном мире и угроза автономии музыки со стороны рынка. А.Моль: исследования внимания при слушании музыки. Ж.Аттали: музыка как зеркало глобального общества.*

Рациональность и рационализация являются общими темами в историческо-социологических исследованиях Вебера. Опираясь на обширные эмпирические исследования, он пытается объяснить развитие на Западе особого вида рациональности. Центральная проблема формулируется им так:

«Современный человек, дитя европейской культуры, неизбежно и с полным основанием рассматривает универсально-исторические проблемы с вполне определенной точки зрения. Его интересует прежде всего следующий вопрос: какое сцепление обстоятельств привело к тому, что именно на Западе, и только здесь, возникли такие явления культуры, которые развивались — по крайней мере как мы склонны предполагать — в направлении, получившим универсальное значение»1.

Итак, Вебер ищет характерные социальные и культурные особенности Запада по сравнению с другими цивилизациями. Только на Западе, отмечает он, возникла наука, которая оценивается сегодня как общезначимая для всех людей. Эмпирическое знание, философская и теологическая мудрость существовали и в других культурах, особенно в Индии, Китае, Персии и Египте. Но там приобретенное знание было лишено математической основы, рациональных «доказательств», «экспериментов» и научных понятий.

Нечто подобное мы наблюдаем и в искусстве. Музыкальная культура имеется у всех народов, но только на Западе существует рациональная гармоническая музыка (контрапункт и аккордово-гармоническая фактура), оркестры и нотное письмо. В течение европейского Ренессанса рационализация внутри изящных искусств была связана с введением линейной и воздушной перспектив.

Классик социологии, **Макс Вебер** ставит во главу угла своего анализа феномена музыки вопрос о рациональности. Этому посвящена целая работа – «Рациональные и социологические основания музыки» переведенная и опубликованная на русском языке. Вместе с тем, необходимо признать, что подход М.Вебера к социологии музыки остается незавершенным. И тем не менее именно веберовский анализ по существу является первым социологическим по сути и инструментарию.

Вместе с тем в предисловии к работе М.Вебера «протестантская этика и дух капитализма») называемое «Предварительные замечания»[[4]](#footnote-4) является действительно ключом к пониманию веберовской социологии музыки.

«*Музыкальный слух был у других народов, пожалуй, тоньше, чем у современных народов Запада, и, уж во всяком случае, не менее тонким. Полифония различных типов была широко распространена во всем мире, сочетание ряда инструментов, ведение мелодической линии мы находим всюду. Все наши рациональные вычисленные интервалы известны были и за пределами Запада. Однако рациональная гармоническая музыка – как контрапункт, так и аккордово-гармоническая фактура, - оформление звукового материала на основе трех главных трезвучий и гармонической терции, наш хроматизм и энгармонизм, который со времен Возрождения получили (вместо прежнего толкования в пространственных представлениях) своё гармоническое рациональное обоснование, наш оркестр с его струнным квартетом в качестве главного стержня и с организацией группы духовых инструментов, генерал-баса, наше нотное письмо, введение которого и сделало, собственно говоря, возможным композицию и заучивание современных музыкальных произведений, симфонии, оперы (хотя программная музыка, тембр, альтерация звука и хроматизм как выразительные средства музыки были известны многим народам) и необходимые для их исполнения инструменты: орган, фортепиано, скрипка – всё это существовало только на западе*».

Почему М.Вебер, абсолютно рациональный автор начала XX века, неожиданно для нас обращается к изучению «рациональных основ» искусства и более конкретно музыки, когда вся предшествовавшая романтическая традиция представляла как иррациональное. В эпоху М.Вебера музыка воспринималась как интерсубъективная коммуникация, не использующая ни рациональной мысли, ни вербального языка.

Эмпирический анализ, которым М. Вебер противопоставляет западную музыку с её характерными формами и языком музыке других цивилизаций.

Музыка в западном обществе посредством своей идентичности и особенностей ассоциирована с усилиями рационализации звукового материала, для которых она является привилегированным местом эксперимента.

Чтобы понять веберовский анализ музыки, важно познакомиться с его всеобъемлющим взглядом на общество в целом. Его научный социологический анализ общества был организован посредством выделения определенных характеристик, в которых социальное действие проявляется и позволяет себя определить. Так в «Экономике и обществе» М.Вебер выделяет различные типы социального действия: рациональные действия в свете их эффективности рациональных средств, которые могут привести к цели.

Именно в этом свете, Вебер и приводит выше цитируемое рассуждение о западной музыке.

Его анализ эволюции музыкального факта разных эпох принимает во внимание взаимных влияний ритма, танца и языка, как социальных явлений. Вебер доказывает, что западная музыка в целом развивалась рационально, никакой из параметров не был плодом случайности. Речь идет не только о технической стороне развития, но и прежде всего о преобладании возрастающей рациональности во всех сторонах развития западного общества (то что называют «расколдованием мира»).

Вебер понимает «разум» не в традиционном философском смысле, но как «утилитарный разум». Вебер утверждает, что «прогресс простирается в смысле исключительно техническом, рациональном и однозначном», то есть» изобретение новых технических средств на первом месте имеет возрастающую дифференциацию и оставляет единственную возможность обогатить искусство – в смысле ценности». Технические музыкальные средства были широко определены её историй», (см. «Очерк о теории Науки») поскольку история музыки показывает движущие силы её развития не оценивая эстетической ценности самих музыкальных произведений».

Таким образом М.Вебер старается анализировать «технические средства», используемые в западной музыке, отстраняясь от эстетической оценки музыкального произведения.

Объектом социологического исследования по М.Веберу, таким образом, становится техника создания музыкального произведения и её эволюция. Вебер считает, что анализ выработки техническим средств музыкального и(или художественного) произведения дает не только сведения о типе «производства», но также и о типе восприятия, и о других факторах, которые позволяют принять произведение его слушателям.

М.Вебер предлагает третий путь анализа – «аксиологическая интерпретация», то есть социология музыки, по М.Веберу, должна учитывать цели написания музыки.

«*Не только в желании художника выразиться, но скорее в технических средствах этого выражения социолог должен искать разницу между античной музыкой и современной, хроматической, которую великие экспериментаторы, начиная от эпохи Возрождения создали с рациональным энтузиазмом и порывом открытия, чтобы придать «страсти» - музыкальную форму*». (см. Очерк о теории Науки»).

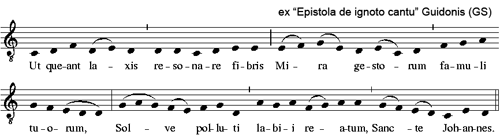
Рациональность музыки по М.Веберу имеет двойной смысл: с одной стороны основания музыки ассоциируются с рациональностью и с другой стороны, эмпирический метод, позволяющий определить социологию музыки и следования в этой области, также покоится на рациональности.

Вебер исследует тоническую систему, принципы гармонии европейской музыки,

Музыкальный язык европейской музыки представляется ему совершенно рациональным, и эволюция от пентатоники, через хроматические тона к гармоническим видятся ему как признак рациональности.

*«Если спрашивать о специфических условиях, в которых протекало развитие музыки на Западе, то к таковым прежде всего относится изобретение нашего современного нотного письма. Для существования такой музыки, какая имеется у нас сейчас, нотное письмо, подобное нашему, обладает гораздо более фундаментальным значением, чем, скажем, способ записи речи для существования языковых художественных построений, - быть может, за единственным исключением поэзии иероглифической и китайской, где без оптического впечатления от самих письменных знаков, ввиду их художественной структуры как составной части целого, немыслимо реальное наслаждение поэтическим продуктом.»*

Вебер утверждает, что с момента, когда музыка становится профессией, она достигает автономности только в эстетических целях. Три основных фактора выделяются Вебером: 1) музыкальная письменность, роль сольмизации, выжность многоголосия (что приводит, например, к контрапункту Баха) и появление гармонической музыки и многоголосия (гомофонии), что в конечном итоге приводит к появлению Оперы. Во вторых, Вебер подчеркивает возрастающую рационализацию музыки, использование аккордовой системы, зависимость западной музыки от тоновой системы и их прогрессий. Это приводит к «формированию» уха современного слушателя и определяет способы слушания музыки.

[](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Utqueantlaxis.gif?uselang=ru)

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **лат. оригинал** | **слав. перевод** | **рус. перевод** |
| **Ut** queant laxis **Re**sonare fibris **Mi**ra gestorum **Fa**muli tuorum **Sol**ve polluti **La**bii reatum **S**ancte **I**ohannes. | Да возможем хвалити чудеса, Боже наш, святых Твоих раби Твои, развяжи устен скверных прегрешения узы[[1]](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D0%BC%D0%B8%D0%B7%D0%B0%D1%86%D0%B8%D1%8F#cite_note-1). | Чтобы в полный голос Смогли воспеть рабы Твоих деяний чудеса, Сними грех с [их] уст, Святой Иоанн[[2]](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D0%BC%D0%B8%D0%B7%D0%B0%D1%86%D0%B8%D1%8F#cite_note-2). |

Третья категория факторов рационализации формирует музыкальные инструменты. Технические средства влияют на эволюцию музыкальных инструментов и приводят к способности воспроизводить мелодические интервалы и играть в сочетании с другими инструментами. Особое внимание Вебер уделяет эволюции струнных (особенно скрипки, клавесина и фортепиано).

Вебер впервые использует для анализа музыки понятие спроса, когда рассуждает о необходимости фортепиано Геймгольца с 24 клавишами в октаве (разделить бемали и диезы), но считает, что это предложение не нашло бы спроса в массе у новичков, предпочитающих инструменты с 12 клавишами в октаве, тогда как инструмет Геймгольца остался бы редким инструментом для виртуоза…

Социология музыки М.Вебера соответствует его пониманию прогресса, История музыки изучается им как история рационализации. Развитие западной музыки представляется Веберу как борьба между мотивацией рациональной и аффективной. Ценности музыкальной рациональности, однако, приводят к трансформации процесса музыкального продуцирования, что выражается в технике, инструментах и правилах.

Вебер приводит многочисленные доводы рационального отношения музыки и общества. Хотя следует отметить, что вопросы музыкальной теории часто превозобладают в его рассуждении над социологической теорией.

Тем не менее его вклад в развитие социологи музыки несомненен.

1 М.Вебер. Предварительные замечания. Перевод М Левина. — В кн. М.Вебер. Избранные произведения. - М., 1990. - С. 44. Предварительные замечания относятся ко всему тому издания: M.Weber. Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie. Vol. 1. Tübingen, 1920. Это «предисловие» во многом является ключом к веберовской социологии.

**Т. Адорно. Музыка как производящая сила.**

Эстетическое направление представлено системой взглядов Теодора Адорно и является синтезом двух предыдущих тенденций (музыковедческой и эмпирической). Как отмечает Адорно: «социология музыки, если она не хочет оставаться на уровне самого поверхностного сбора фактов, не должна ограничиваться ни изучением простых отношений зависимости между обществом и музыкой, ни комплексом проблем, связанным со всё большей автономизацией методов композиции по сравнению с социальными детерминантами. У социологии музыки только тогда есть свой предмет, когда она ставит в центр своего внимания антагонистические противоречия, которые реально обусловливают сегодня отношения музыки и общества. Она должна направить должное внимание на положение вещей, которое до сих пор почти не рассматривалось, - на неадекватность эстетического предмета и его восприятия и усвоения». Таким образом, социология музыки понимается как отрасль музыкальной эстетики.

Выделенные выше направления не существуют в чистом виде и постоянно взаимодействуют и переплетаются между собой. Стоит также отметить, что все они, несмотря на различное понимание предмета и задач социологии музыки, рассматривают ее как часть других наук - музыкознания, практической социологии или музыкальной эстетики, - но отнюдь не как самостоятельную отдельную науку.

Работа Т. Адорно «Социология музыки» считается следующим важным этапом в становлении музыкальной социологии после М. Вебера, а также огромное значение она имела для музыкознания, культурологии и искусствоведения в целом. В труде Т. Адорно рассмотрены такие вопросы как типология слушателей, функции музыки, история развития музыкальных жанров, а также каким образом социальная и классовая структура отражается в музыке, рассмотрен частично феномен буржуазной массовой культуры. Данная работа своей проблематикой обратила на себя внимание многих ученых, вследствие чего стало появляться многочисленные статьи и монографии по социологии музыки, в том числе в России.

Исследования Теодора Адорно вписываются в общую концепцию франкфуртской школы в социологии. Марксистски настроенные немецкие интеллектуалы, искавшие как углубить понимание проблем, поднятых марксистами в девятнадцатом веке. Часть проблем современного им общества не обсуждалась теоретиками девятнадцатого, либо не была освещена на должном уровне.

Работа Т. Адорно «Социология музыки» - это сборник статей (по существу его курс лекций), посвященный разным аспектам социологических подходов к музыке.

Адорно считает, в отличии от Гегеля и Маркса, что объект в искусстве и объект в реальной жизни не могут совпадать. Они принципиально разные вещи. Ценность искусства в современном обществе – состоит в том, что дискурс искусства не эксплицирован, но именно «несформулирован», он ведет к некой утопии современного жаждущего мира «освобожденной», по сравнению с оматериаленным, овеществленным нашим обществом. Он выделяет «подлинное искусство».

Музыка, по Адорно, в основном ускользает от рационального анализа, но в то же время социальность музыки, те причины по которой она создается, исполняется и слушается – оказываются доступными социологическому анализу.

Исследования музыкального феномена социологом представляются Адорно возможным, и даже необходимым. Исследование ценностей будет главным источником понимания роли музыки в обществе.

Адорно видит, что автономия музыки как искусства поставлена под сомнения в современном обществе. Он опасается заката музыкального искусства и объясняет, что не только «эпоха звукового кино, радио и рекламных слоганов врываются в музыку, но и музыка, своей иррациональностью, не может быть приспособленной для коммерческих нужд».

Вместе с Хоркхаймером Адорно приходит к выводу что рационализация обедняет музыку и ценности в обществе. Процессы рационализации скорее негативно сказываются на музыкальном факте. Процедура сочинения музыкального произведения не может быть подвержена индустриализации, став товаром. От «музыки» остается лишь слово и воспоминание.

Социологический подход Адорно – размышление о статусе музыки и музыкального факта в современном мире с точки зрения «диалектики разума».

Искусство и музыка по Адорно имеют неоднозначный, двойственный характер. Музыка – отчасти избегает (вырывается) из области разума, поэтому Адорно определяет музыку ( и искусство) в целом, как особое, не идентичное, не **mimesis** (др.-греч. μίμησις — подобие, воспроизведение, подражание) , то есть не подражание искусства действительности (хотя это один из принципов эстетики во взгляде на искусство), что позволяет ей быть автономным, вместе с тем, это социальный факт, следовательно, доступный некоторым аспектам рациональности.

Адорно впервые выделит концепцию «продуктивной силы» музыки. В неё входит понятие композиции, исполнения и механического воспроизведения музыкального произведения. Опосредование музыкального произведения должно существовать между музыкой, как продуктивной силой», и отношениями «производства». Экономические условия

Оценка музыкального факта становится легитимной и желательной. Однако оценочные суждения оказываются главной процедурой для строгого и обстоятельного анализа роли музыки в обществе. Такой подход определяет почему Адорно старается оценить композиторов, произведения и даже жанры. Хотя, его подход иногда вызывает удивление. Например, в «Философии новой музыки» он анализирует Шонберга в терминах «прогресса», Стравинского – в терминах «регресса» (при этом не определяя понимание терминов), уже не говоря о его оценках Джаза, которое может повергнуть в шок…

Эстетисеский анализ в такой перспективе должен стать нормативным. Чтобы познакомиться с пониманием Адорно каким образом музыкальный факт вписывается в рациональную возможность его анализа, нам необходимо допустить, что существуют исторический (эпоха) и социальный коды – идеологическое имманентное (собственное, присущее) содержание музыки».

Адорно видит, что автономия музыки как искусства поставлена под сомнения в современном обществе. Он опасается заката музыкального искусства и объясняет, что не только «эпоха звукового кино, радио и рекламных слоганов врываются в музыку, но и музыка, своей иррациональностью, не может быть приспособленной для коммерческих нужд».

«Ставшая тотальной индустриальная администрация культурного наследия распространяет свою власть на эстетические противоречия. Всесильность механизма дистрибуции (распределения) сбывающего третьесортный эстетический товар и развратные культурные ценности (игра слов – «культурные блага», «культурное добро»), также создают социально обусловленные преддиспозиции (предрасположенность) у слушателей, что на поздней стадии капиталистического общества приводит радикальную музыку к тотальной изоляции. (фр. текст «Философия новой музыки» стр. 15).

Это рассуждение без сомнения показывает, что Адорно видит в рационализации музыки негативный аспект. Влияние этой рационализации на музыку проявляется по-разному. Процесс создания музыкального произведения (композиция) стандартизуется и становится объектом торговли и спроса «*скрывая за пожеланиями публики, что само по себе является объектом манипуляции, требования тенденции власти»*.

Требования рынка также будут определять выбираемые инструменты и техники, без сомнения влияя на качество музыкальных произведений.

Адорно даже считает, что само название «музыки» становится только «словом» и воспоминанием». «*Концепция техники, царящая в индустриальной культуре ничего общего не имеет с тем, что необходимо для настоящего шедевра. Последнее относится к имманентной организации вещей (культуры), к внутренней логике. Напротив, техника дистрибуции и механического воспроизводства остается всегда внешней любой из вещей».*

Обращаясь к историческому измерению музыкального факта, Адорно показывает на связь общества и музыкой. Музыкальная письменность дает возможность зафиксировать произведение, но это момент, при котором еще нет речи о каком либо качестве музыки, но позволяет собрать организацию звуков согласно требованиям эпохи, когда музыкальное произведение создавалось.

Вместе с тем, Адорно не сводит понимание этого взаимоотношения к элементам музыкальной теории. С другой стороны нельзя сводить музыкальную теорию в эстетическим правилам (возьмите любой учебник «Музыкальной теории»). Музыка требует гораздо большего числа факторов: - тембр музыкальных инструментов, социальная позиция исполнителей, акустические феномены в месте исполнения в конкретную эпоху и конкретное общество. Это факторы социальные.

|  |
| --- |
| *Картинки по запросу "listen music logo"Послушайте разные варианты Псалма 136/137*  Например, православные распевы, григорианский хорал, версию И.С,Баха и такие неожиданные варианты, как например, Rivers of Babylon - Boney M.  **При реках Вавилона, там сидели мы и плакали, когда вспоминали о Сионе;**  **2на вербах, посреди его, повесили мы наши арфы.**  **3Там пленившие нас требовали от нас слов песней, и притеснители наши - веселья: "пропойте нам из песней Сионских".**  **4Как нам петь песнь Господню на земле чужой?**  5Если я забуду тебя, Иерусалим,- забудь меня десница моя;  6прилипни язык мой к гортани моей, если не буду помнить тебя, если не поставлю Иерусалима во главе веселия моего.  7Припомни, Господи, сынам Едомовым день Иерусалима, когда они говорили: "разрушайте, разрушайте до основания его".  8Дочь Вавилона, опустошительница! блажен, кто воздаст тебе за то, что ты сделала нам!  9Блажен, кто возьмет и разобьет младенцев твоих о камень! |

Но нельзя предполагать, что анализ музыкального произведения можно производить исключительно в социальном измерении, «принимая в виду исчезновение факторов, которые определяли великую музыку, социальные функции музыки могут быть в действительности поняты, лишь если мы предполагаем, что ранее значимые аспекты были свойственны, неотъемлемы от самой музыки, так как любой нехудожественный аспект этих эффектов был бы добавлен.

Таким образом, композитору предъявляется эстетические требования, свойственные данной эпохе, и, вслед за Вебером, Адорно приводит доказательства, что концепция «гения», присущая идеализированной Романтической эпохе оказывается ложной.

Композитор – не творец (то есть не создает произведение из небытия). Эпоха и общество ограничивают его выбор, причем не из вне, но в жестких требованиях, предъявляемые к произведению.

Бах, не может рассматриваться только как инноватор рациональной системы музыкального письма, но необходимо учитывать его субъективную составляющую в этой системе организации. Кстати, с Баха начинается пренебрежительное отношение к рациональности в музыке.

Адорно приводит пример негативного отношения к опере «Тристан» Вагнера в 1865 году, когда буржуазная публика не была готова принять это произведение, не вписывающемся в пожелания, принятые в эту эпоху.

Адорно приводит музыку как систему двух противоречащих характеристик:

Первый – специфика самой музыки, организация форм, внутренняя последовательность мелодии, не подверженная (почти) никакой модели предзаданной. Второе – внешняя логика , зависящая от технических возможностей.

Обе характеристики взаимодополняют друг-друга и невозможно предположить исчезновение одной из них.

**Чтобы заключить:**

Адорно интересуется что представляет собой Дух музыки. Он придает ему очень важное, если не исключительное значение. Не определяя, он считает его одной из важнейших социальных ценностей, связанных с музыкой.

Как и Маркс, Адорно испытывал некоторые трудности по определению музыкального феномена как «материального»,

Мы можем считать Адорно настоящим предшественником социологии музыки в том смысле, что он утверждает важность социологического исследования музыкального феномена.

«Какое бы ни было их место, социологические аспекты музыки присутствуют в значительной мере, даже если они иногда представляются чужими самому феномену. Они вытекают, однако, из самой глубины специфического музыкального контекста, и противостоят угрозе посредственности абстрактных фактов, которые бы только имели социальную видимость.»

**[Жак Аттали. Музыка как зеркало глобального общества]**

1. *Auguste COMTE – Système de Politique Positive – Tome 1 – culture et Civilisation – Bruxelles – 1969 - page 319/* [↑](#footnote-ref-1)
2. К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, М, Госполитиздат, 1956, стр. 593. («набросок Критики Экономической политики»). [↑](#footnote-ref-2)
3. Gabriel de TARDE – La logique sociale – Félix Alcan – Paris – 1904 – page 417. [↑](#footnote-ref-3)
4. 1 М.Вебер. Предварительные замечания. Перевод М Левина. — В кн. М.Вебер. Избранные произведения. - М., 1990. - С. 44. Предварительные замечания относятся ко всему тому издания: M.Weber. Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie. Vol. 1. Tübingen, 1920. Это «предисловие» во многом является ключом к веберовской социологии. [↑](#footnote-ref-4)