

ФІЛОСОФСЬКІ ЗАСАДИ МУЗИЧНОЇ ЕСТЕТИКИ НОВОЇ ВІДЕНСЬКОЇ ШКОЛИ (на прикладі творчості А. Шенберга)

Антон Пославський

Експресіоністський рух виник у Німеччині й Австрії на початку ХХ ст. Свого розквіту він досягнув на початку 1910-х років, а закінчився 1925 р., хоча й надалі перебував у сфері найрізноманітніших рефлексій естетичної свідомості сучасного мистецтва після Другої світової війни – як у літературі та живопису, так і в музиці.

Найвиразніше і стилістично завершено експресіонізм проявився в Німеччині та Австрії. У цей період у Дрездені та Берліні виникло мистецьке об'єднання "Міст" (Е. Кірхнер, Е. Нольде, М. Пехштейн, К. ван Донген), у Мюнхені – "Нове мистецьке об'єднання" (В. Кандінський, О. Явленський, Ф. Марк, А. Макке, Л. Фейнінгер, П. Клеє) та об'єднання "Блакитний вершник", до складу якого входили композитори А. Шенберг і А. Веберн. У Празі експресіонізм знайшов утілення в т. зв. празькій школі австрійських письменників (Ф. Кафка, Ф. Верфель, Г. Мейрінк, М. Брод). У Німеччині бурхливий розквіт переживала експресіоністична драматургія (Г. Кайзер, Л. Рубінер, Е. Толлер та ін.).

На той час у Відні остаточно сформувався музичний експресіонізм, що створив нову віденську школу, яку представляли А. Шенберг та його учні А. Берг, А. Веберн, А. Габа, Е. Кшенек.

Експресіонізм став у ті роки явищем нечуваної складності та багатогранності й по-різному виявлявся не лише в окремих сферах мистецтва, але й у різних митців однієї й тієї ж сфери творчості.

Ось як характеризує це явище драматург М. Крель: "Експресіонізм – це синтетичне поняття комплексу відчуттів та споглядання, а не програма. Неможливо підпорядкувати людей духу, митців, творців подібній програмі. Програма – це тенденція, пов'язання. Пов'язання – це «я», що помирає. «Я» є наслідком душевної самотності. Ця самотність породжує твір... Не існує експресіоністського «ми». Це було б шаленством"¹. Цей вислів цілковито відповідає духові того часу.

Однак справді єдиною спільною рисою, що об'єднувала всіх митців-експресіоністів, була інтенція висловити відчуття людини в епоху грандіозних соціальних катастроф на початку століття. Саме Перша світова війна викликала серед мистецької інтелігенції той "вибух", який "вивернув назовні внутрішній образ світу"². В основі експресіонізму лежить протест людської особистості, яка невимовно страждає, відчуває страх, жах та безсилля перед життям. Тому експресіонізм інколи розглядають не як напрям або стиль, а як "життєве відчуття, що передається людині тепер, коли світ перетворений на жакливу руїну"³. "Якби експресіонізм був лише стилем, то він не зміг би накласти такий відбиток на всю молодь того часу", – стверджує німецький письменник К. Едшмідт⁴.

У сучасному музикознавстві експресіонізм розглядається також як "один із духовних рухів початку століття, що відбився на мистецьких формах"⁵. Це визначення, що було введене М. Друскіним, не заперечує ні розуміння стилю, ні розуміння методу, тому що матеріалізація відчуття життя вже має на увазі присутність у тій чи іншій формі зазначених категорій. Тому не можна повністю погодитися з визначеннями К. Едшмідта, які заперечують експресіонізм як напрям або стиль.

Завданням нашої розвідки є висвітлення окремих аспектів естетики музичного експресіонізму, зокрема естетики нової віденської школи. Через складність цього явища на нашому шляху постало кілька проблем: 1. естетика музичного експресіонізму не може розглядатися виключно на основі тих чи інших ідеологічних програм. Твори мистецтва експресіоністів дуже часто суперечать їм. З другого боку, нечіткість, а подекуди й розпливчатість цих програм є яскравим свідченням певного типу мислення, що відбиває надзвичайно бурхливий та нестабільний історичний і, відповідно, психологічний фон того часу; 2. експресіонізм,

сягаючи своїм корінням середньовічного мистецтва, першим став на шлях деформації предметності в мистецтві, проголосив істинним виключно духовне, суб'єктивістське пізнання, надав митцю можливість творити за довільними законами “внутрішньої необхідності”. Експресіонізм відтворив багато кризових рис естетики та філософії, а ширше – духовного життя воєнних і перших повоєнних років у Європі.

Головну філософську базу музичної творчості в ці роки склали різноманітні ірраціональні системи, які рішуче заперечували роль розуму, логіки, творчої волі людини. Філософія ірраціоналізму набувала певних форм серед різних прошарків європейської інтелігенції – вона перетворювалася або на психоаналітичні формули З. Фрейда, або на крикливо-анархістські лозунги сюрреалістів, або на суворо-песимістичні пророцтва німецького екзистенціалізму. Вплив фрейдизму з підкресленою зацікавленістю сферою підсвідомого, галюцинацій і жахів відбився у творах композиторів нової віденської школи – від ранніх монодрам А. Шенберга (“Очікування”, “Щаслива рука”) до “Воццека” А. Берга.

Інтерес до філософії фрейдизму композиторів-експресіоністів був зумовлений намаганням заглибитися у приховані сфери підсвідомості, проникнути в такі глибини людської психіки, які були недоступними мистецтву минулого. “Ґрунт експресіоністського споглядання й експресіоністський об'єкт – не в тій сфері відносно-безпосереднього сприйняття, де виникли класичні твори реалізму, натуралізму та імпресіонізму. Стався своєрідний злам: митець і об'єкт стоять один проти одного, обидва відкриваються одночасно, оголюють разом усю свою внутрішню суть”⁶. Звідси – зрозуміле порівняння творів композиторів-експресіоністів (п'єс А. Шенберга, А. Веберна, А. Берга) зі стенографічними записами ледь відчутних, надзвичайно тонких порухів людської душі.

1910–1920-і роки прикметні також виникненням філософії екзистенціалізму. Прихильники цієї песимістичної філософії, визнаючи приреченість, “невиліковність” тогочасного суспільства, бачили правдиві глибини існування (екзистенції) в таких негативних

емоційних станах, як страх, страждання, душевний біль, самотність. Згідно з теоріями екзистенціалістів сучасне суспільство складають самотні, ворожо налаштовані люди. Кожна людина замкнена у своєму хворобливому і приреченому маленькому світі. Екзистенціалізм відкидає об'єктивну логіку, закони раціонального мислення – справжня свобода можлива лише для особистості, але людина, по суті, є безсильною, приреченою на вічний страх та смерть.

У філософії екзистенціалізму багато рис, дотичних до експресіонізму, які також ставлять у центр уваги особистість, що страждає. “Експресіонізм росте й живиться з хаосу людських стосунків..., саме війна є особливо вдячною темою для експресіонізму, адже жодне інше масове співпереживання не дотичне так близько до проблем життя і смерті”⁷. “Експресіонізм ґрунтується на вищому спогляданні, яке має своє виправдання у струнах суб'єктивного почуття”⁸.

Основи філософії суб'єктивізму, ірраціоналізму й песимізму відбилися в естетиці музичного експресіонізму. Вони зафіксовані в першому маніфесті експресіоністів – роботі В. Воррінгера “Абстракція і увідчуттєвлення” (1909). За В. Воррінгером, безпосереднім імпульсом до створення мистецьких робіт є т. зв. “воля митця”, тобто внутрішнє спонукання. Джерелом мистецької творчості він мислить почуття релігійної “стурбованості”, породжене фактом існування Бога. Автор вважає, що для того, аби отримати досконалий витвір мистецтва, потрібно “вирвати об'єкт із зовнішнього світу, з природного взаємозв'язку..., очистити його від усілякої життєвої залежності, наблизити його до абсолютної цінності”⁹, не заглиблюючись у природу й оточуючий світ. Завданням митця, який творить власну “реальність”, є звільнення від її “сваволі” та хаосу. Сучасна людина, за В. Воррінгером, внаслідок нових наукових відкриттів почуває себе безпомічною перед Всесвітом і намагається відійти від цього страшного світу у сферу абстракції. Тому в мистецтві “абстрактні форми є єдиними й вищими, де при величезній заплутаності світу людина може відпочити”¹⁰. При використанні абстрактних ліній і площин В. Воррінгер закликає стерти “останню

краплю зв'язку й залежності від життя”, щоб у такий спосіб наблизитися до Абсолюту, пізнати “річ у собі”. Тенденцію до абстрагування в мистецтві він розглядає як “намагання через споглядання необхідності й непорушності позбутися випадковостей людського буття”, тому що “життя як таке відчувається порушенням естетичної насолоди”¹¹.

Естетико-філософською основою експресіонізму є “спіритуалістичний монізм, що затверджує єдиною сутністю буття Дух, духовний первень як головний чинник розвитку. Встановлення зв'язку між людиною і Абсолютом – головне завдання теософії й метафізики експресіонізму”¹². Експресіоністи розглядають природу як прихисток таємних космічних сил, а завданням сучасної людини бачать повернення до первинної сутності світу, до його хаотичного стану.

1912 р. вийшов знаменитий маніфест українського маляра В. Кандинського “Про духовне у мистецтві”, де на перший план поставлено згадану проблему невідповідності між світом мистецтва і світом природи. Вона, на думку В. Кандинського, залишається для митця завжди духовно чужою і далекою. Тому йому треба створити іншу природу, відмінну від реальної, особливе “царство” Мистецтва, яке він трактує як абстрактне, не пов'язане з дійсністю.

Естетика музичного експресіонізму декларує заклик до усвідомленого абстрагування мистецтва від життєвої сутності. 1925 р. побачив світ філософський твір, присвячений аналізу цієї тенденції в мистецькій практиці ХХ ст., – праця іспанського філософа Х. Ортеги-і-Гассета “Дегуманізація мистецтва”. Філософ розглядає найновіші форми мистецької абстракції як своєрідний протест догоджанню безбарвній і духовно нівельованій “людині-отарі”. Справжні мистецькі цінності мають призначатися для вузького кола інтелектуальної еліти, вони мають бути очищені від особистого емоційного пафосу, від будь-якої соціальної заангажованості. “Задоволення, яке ми отримуємо виключно від матерії образу, дегуманізоване”¹³ – стверджував філософ. Найкраща музика для нього – та, яка не шукає живого відгуку в серцях слухачів, а намагається

сконцентрувати слух на самих звуках. Така музика для нас – лише якийсь віддалений предмет, винесений поза межі нашого “Я”. Філософ закликає до виключення з мистецтва всіх “занадто людських” елементів, думаючи, що людська “наповненість” твору принципово не сумісна з естетичною насолодою. Риси нового мистецтва, згідно з поглядами філософа, виявляються в тенденції до дегуманізації та виражені у прагненні митця відійти від реальності. “Митець намагається деформувати її [реальність. – А. П.], дегуманізувати, позбавити предмети їх звичних рис, зачиняє людину в невідомому світі й примушує її творити і знаходити оригінальні дії, адекватні цим незвичайним фігурам”¹⁴. Саме ці мистецькі “ультраоб'єкти” пробуджують вторинні емоції митця. І саме вони є специфічними естетичними почуттями. Деформувати реальне, “дореалізувати” – ось завдання митця (в тому числі й композитора) на сучасному етапі.

У поглядах В. Воррінгера, В. Кандинського і Х. Ортеги-і-Гассета відбилосся характерне для мистецтва того часу бажання людини відсторонитися, відволіктися від життя, наповненого страхом, сумом і почуттям власної ницості. В експресіонізмі це втілювалося в намаганні втекти від дійсності перед загрозою соціальних катаклізмів.

Однак композитори-нововіденці ніколи не стояли на позиціях антигуманізації. Інша річ, що подальший розвиток мистецтва пішов шляхом дегуманізації, яка стала характерним явищем для сучасного музичного авангарду. І тут величезна роль належить ускладненості мови, форми деформації світу експресіоністів. А. Веберна вважають батьком сучасного авангарду, хоча, по суті, він ним ніколи не був через ліричні й гуманістичні засади своєї творчості. У мистецтві експресіонізму тогочасний гуманізм страждав на односторонність, набував дещо ірреальних, викривлених рис. Однак естетичні, філософські та ідеологічні програми, розкриваючи багато важливих аспектів, не змогли охопити сутність естетики музичного експресіонізму в усій складності й суперечливості. Цим пояснюється також недостатня розробленість зазначеної проблематики, відсутність точних дефініцій у дослідницькій літературі.

Складність естетики експресіонізму яскраво відображена у творчості композиторів нової віденської школи. Музичне мистецтво спромоглося дещо повніше, ніж мистецтво поетичне, драматичне чи образотворче, втілити той стихійний порив почуттів, який лежить в основі експресіоністичного світосприйняття. Саме в музиці експресіонізм виявив себе найбільш глибоко та всебічно, розкриваючи як сильні, позитивні, так і негативні риси. Композитори-експресіоністи вже давно стали визнаними класиками музичного мистецтва ХХ ст. Їх творчий доробок, що ввійшов до світового культурного фонду, ще раз доводить необхідність виваженого ставлення до історичного осмислення.

Кризові ознаки свого часу композитори-експресіоністи відчували ніби “зсередини” мистецтва – як вичерпаність попередніх, романтичних засобів відтворення дійсності. Ця вичерпаність відчувалася з обох боків – як іманентна логіка самого мистецтва пізнього романтизму та як усвідомлення того факту, що засоби виразності мистецтва ХІХ ст. були неадекватними тогочасному світосприйняттю епохи. Характерними ж були концепції технологічного зразка – саме вони опинялися в центрі естетичних суперечок творців різних видів мистецтва.

Зупинимося на естетичних поглядах А. Шенберга як ідейно-теоретичного лідера нової віденської школи. Естетика А. Шенберга цікава як зразок найадекватнішого та послідовного відбиття в ній устремлінь композиторів-експресіоністів та тих характерних суперечностей, що виникли внаслідок світоглядної еволюції митця.

Духовні й естетичні прагнення крайніх “лівих” представників австро-німецької культури, зокрема митців-експресіоністів, були близькі А. Шенбергові ще від початку його творчої діяльності. Стверджуючи власне естетичне кредо як композитор, митець і теоретик, він органічно ввійшов до об’єднання “Блакитний вершник”, яке очолював В. Кандинський.

Вихідним пунктом своєї естетичної теорії А. Шенберг висуває тезу про мистецтво як форму вираження інтуїтивних творчих процесів, що відбуваються в душі митця. Найточнішим способом пізнання творчого про-

цесу, проникнення в потаємні глибини духу композитора А. Шенберг вважає містично-духовне споглядання мистецької ідеї. Осягаючи ідею “надчуттєвої” краси, митець робить її всеосяжною у своїх творах, надавши їй експресіоністського колориту. Для її обґрунтування він цитує А. Шопенгауера: “Композитор розкриває внутрішню сутність світу й виражає найглибшу мудрість мовою, яку його розум не розуміє, подібно до того, як сомнамбула у стані магнетизму робить одкровення про речі, про які вона в житті не має жодного уявлення”¹⁵.

Вбачаючи естетичний феномен музики у відтворенні внутрішньої сутності нашого “я” (згідно з метафізикою мистецтва А. Шопенгауера, музика, знімаючи найбільш таємничу вуаль зі світу, глибоко проникає в його сутність, тобто виявляє “світову волю”), А. Шенберг, як і В. Кандинський, обґрунтовує ідею незалежності мистецтва від дійсності, його асоціальності.

Змістом твору мистецтва стає відтворення екзальтованих станів людської душі; її падіння і злети А. Шенберг розглядає як творчу діяльність духу. Виразником усіх глибинних настроїв людської психіки він вважає генія, який творить за законами внутрішньої необхідності. Лише суб’єктивні особливості його творчої натури диктують визначення правила створення мистецьких цінностей. Твори мистецтва А. Шенберг розглядає не як соціальний продукт, а як результат творчості генія, який задовольняє потреби своєї природи. Як і В. Кандинський, А. Шенберг цікавиться виключно суб’єктивним, ірраціональним процесом самовираження митця, але не “духу часу”.

Зневіра в суспільні можливості мистецтва обмежує творчість композитора рамцями камерного мислення, зводить його лише до передачі одвічних, позачасових людських переживань, образів духовного світу, що проявляється в А. Шенберга як у музичних творах, так і у творах живопису. Фантасмагоричні замальовки таємничих душевних процесів в автопортретах композитора, “Місячному П’єро” (ор. 21), Трьох п’єсах для фортепіано (ор. 11) і, особливо, в геніально переданій засобами музики експресіоністичній “драмі крику” “Очікування” (за П. Бу-

лезом – вокальному циклі, написаному для сцени) – все це приклад яскравого втілення у творах мистецтва головного естетичного кредо композитора того часу – ідеї самовираження.

Проте згодом естетичні погляди А. Шенберга зазнали певних змін. Це, зокрема, відбилося на ідеї самовираження як трактуванні сутності мистецької творчості (хоча самовираження в цього митця завжди було спонтанним). У розвідці “Критерії оцінювання музики” мовиться про месіанство – музика для А. Шенберга відіграє роль певного послання до всього людства. “Особисто я відчуваю, – пише він, – що музика передає пророче повідомлення, яке відкриває ту вищу форму життя, до якої йде людство. І саме завдяки цьому повідомленню музика апелює до людей усіх рас і культур”¹⁶. А. Шенберг свідомо акцентує увагу на тому, що музика повинна виражати щось потрібне й цікаве людям. Показовими для цієї нової тенденції пізнього періоду творчості композитора є слова: “Я хочу, щоби моя музика розглядалася як чесна, розумна особистість, яка з’явилася перед нами, аби сказати щось таке, що вона глибоко відчуває, і що має значення для всіх нас”¹⁷.

А. Шенберг критикує сучасну музику саме за відсутність ідей, за захоплення виключно стилем. “Композитор ... творить тільки тоді, коли він хоче сказати щось таке, що ще не було висловлене, і що, як він відчуває, повинно бути висловлене”¹⁸. У цьому полягає відмінність митця-творця від ремісника: “Мистецтво створюється не можливістю, а внутрішньою необхідністю. Ремісник у мистецтві може ... Проте митець повинен. Ремісник може зробити те, що митець не створити не міг”¹⁹. А. Шенберг намагається докладніше розглянути те, що являє собою ідея. Поняття ідеї в нього містить і мелодію, і ритм, і гармонію. Ідея – це метод, за допомогою якого відновлюється цілісність, рівновага. Це – перша музична думка, що визначає структуру твору, його форму. Власне процес написання твору є поєднанням однієї ідеї з іншими. Практично це означало тотальну тематизацію всього музичного полотна, яку відзначають усі дослідники додекафонного періоду творчості А. Шен-

берга. Відкриття дванадцятитонові системи здійснило, на думку композитора, у музичній практиці не поодиноким вдосконаленням, а внесло абсолютно нову ідею організації матеріалу та музичних структур, що стала перспективною для багатьох національних шкіл ХХ ст.

Звідси зрозумілим є світове значення, яке А. Шенберг надавав відкриттю додекафонії. Цю техніку композитор створив для захисту музики від панування аморфності, що, на його думку, загрожувала їй. Починаючи з Квінтету для духових А. Шенберга, музичний експресіонізм стилістично трансформується – на зміну колишній неврастеничній збудженості й панічним зойкам болю приходить холодний інтелектуалізм, гра тонко відшліфованих і дещо відсторонених звукових арабесок. Спонтанний метод творчості, ідея підсвідомого (коли А. Шенберг створює музику на слова С. Георга “Пагони серця”) в період додекафонної техніки вступає в суперечності з творчістю. Адже в митця, який захоплюється інтелектуальною красою структури, порівнює працю композитора з напруженою розумовою діяльністю шахіста чи математика, акцент на несвідомому, інтуїтивному сприймається як очевидна непослідовність естетичної позиції. Тут приховано своєрідну самооману, ілюзію, що характерні для багатьох його теоретичних побудов, тому що, з одного боку, тільки активним неприйняттям естетики Шенбергової музики можна пояснити заперечення в ній емоційної виразності й композиторського натхнення. З другого боку, віра в абсолютну спонтанність натхнення заперечується не лише принципами запропонованого методу композиції, але й висловлюваннями композитора у статтях та інтерв’ю, де акцентовано на естетичній значущості логічної структури й інтелектуального “ходу” (як у грі в шахи).

Зіткнення сприйняття Шенберга-композитора й аналітичного розрахунку Шенберга-теоретика яскраво засвідчує такий приклад. Звертаючи увагу на “компромісність” А. Берга в оперних творах (поєднання додекафонії з тональними фрагментами) і наводячи його пояснення з цього приводу (про специфіку оперної драматургії), А. Шенберг пише: “як

композитор, Берг мав рацію, але з теоретичного погляду він помилявся”²⁰. Подібний компроміс згодом допускав і сам А. Шенберг, особливо в останній, американський період творчості, коли його твори почали виконувати, і він усвідомив некомунікабельність своїх найрадикальніших опусів. (По суті, він завжди зберігав цей компроміс, якщо не на рівні ладової організації, то на рівні структури. Наприклад, уведення сонатної форми та спроби виходу у сферу тональності в Третньому та Четвертому квартетах.)

Змістову сторону музики А. Шенберг розуміє як дещо специфічне, що не можна висловити жодною мовою, окрім мови музичних структур. Його творче послання людям несе саме така специфічна мова. Музичну ідею А. Шенберг розуміє як “пророче послання”: “воно відсторонене від дійсності, замкнене у світі виключно музичних цінностей”²¹. Проте творчість митця і тут вступає у протиріччя з теоретичною концепцією, оскільки життя змусило багато чого переглянути, приводячи до соціальних сюжетів, яким повністю суперечило саме поняття ідеї, застосованої до виключно звукової матерії. Так, у “Свідку з Варшавського гетто” на перший план висувається соціально-викривальний момент. Ідея реалізується в конкретних образах і набуває тематично-реального звучання (наприклад, “Єврейський гімн” із цього твору).

Протиріччя також містить інший постулат А. Шенберга. Для композитора здатність виключно музичного сприйняття вимагає “напруженого розуму освіченого слухача”. Композитора не повинен стримувати той факт, що “таких слухачів ніколи не буде надто багато”²². Зрозуміти ідею, виражену специфічною мовою виключно музичних конструкцій, може лише вузьке коло інтелектуалів. З логіки роздумів А. Шенберга впливає своєрідно трансформована концепція елітарності мистецтва.

Водночас А. Шенберг був передовсім композитором, для нього важливим було практично вирішити проблему, пов’язану з функціонуванням музичного твору в суспільстві. У своїх працях, насамперед у лекціях для студентів А. Шенберг ставив питання сприйняття власних мистецьких композицій.

“Справжня мета музичної конструкції – не краса, а зрозумілість”²³, – писав він у підручнику “Основи музичної композиції”, підкреслюючи особливу комунікативну функцію форми.

Форма необхідна для полегшення розуміння авторської ідеї слухачем. “Вона допомагає зберегти в пам’яті ідею, стежити за її розвитком, її розробкою, її долею”²⁴. Звідси можна зробити висновок про зацікавлене ставлення композитора до сприйняття своєї музики, про бажання зробити ідею зрозумілою, доступною для широкого кола слухачів. Ці тенденції посилювалися в останній період творчості А. Шенберга – період звернення до тональної серійності (подібно до А. Берга), коли він мріяв про те, щоб його мелодії співали, як пісні.

Естетика А. Шенберга – враховуючи дихотомію його діяльності (композитора і теоретика) – цілком може бути розкрита лише через глибокий аналіз його творчості. У музиці композитора найповніше виявилися суперечливість романтичних та антиромантичних тенденцій, намагання обмежитися рамками “чистого мистецтва”, неможливість відійти від подій реального життя. Розуміння сутності естетики А. Шенберга вимагає глибокого діалектичного підходу. Прикладом може слугувати оцінка творчості А. Шенберга І. Соллертинським, в якій митець постає в суперечливому поєднанні рис імпресіонізму, експресіонізму й конструктивізму, розвиваючись між стихійно-несвідомим і математично-логічним первнями, між вишукано-детальним змалюванням емоційного життя й позапсихологічним формальним музичуванням²⁵. Отож характерні властивості його творчості (як і А. Берга, й А. Веберна) опинилися далеко поза межами експресіонізму. З великою емоційною напругою він змалював деградацію суспільства міжвоєнного періоду, яке втратило великі гуманістичні ідеали. Величезним позитивним здобутком А. Шенберга, а в його особі й музичного експресіонізму загалом, став і той факт, що композитор був відкривачем деяких музично-образних сфер, автором багатьох новацій у сфері музичної мови та експресії, артикуляційно-штрихової техніки, без яких був би неможливий розвиток сучасного музичного

мистецтва. А. Шенберг, як і інші композитори-нововіденці, не тільки руйнував стару ладотональну систему, але й, спираючись на національні традиції (старі поліфоністи, Й. С. Бах), прокладав шлях для нових поліфонічних утворень зі специфічною художньою виразністю, якої вимагало бурхливе ХХ століття.

¹Цит. за: *Экспрессионизм / Ред. Е. Браудо, И. Радлов.* – Петроград; М., 1923. – С. 73, 74.

²Там само. – С. 165.

³Там само. – С. 54.

⁴Цит. за: *Друскин М.* О западноевропейской музыке ХХ века. – М., 1973. – С. 130.

⁵Там само. – С. 132.

⁶Экспрессионизм. – С. 166, 167.

⁷Там само. – С. 59, 60.

⁸Там само. – С. 108.

⁹Цит. за: *Рейдер М.* Современная книга по эстетике. Антология. – М., 1957. – С. 470.

¹⁰Там само. – С. 472.

¹¹Там само. – С. 474.

¹²*Кудряшов Ю.* Некоторые черты художественного мировоззрения Антона Веберна // Кризис буржуазной культуры и музыка. – М., 1973. – Вып. 2. – С. 240, 241.

¹³Цит. за: *Рейдер М.* Знач. пр. – С. 78.

¹⁴Там само. – С. 80.

¹⁵*Шопенгауер А.* О сущности музыки. – М., 1919. – С. 8.

¹⁶Цит. за: *Друскин М.* Знач. пр. – С. 197.

¹⁷Цит. за: *Шахназарова Н.* Об эстетических взглядах Шенберга // Кризис буржуазной культуры и музыка. – М., 1973. – Вып. 2. – С. 198.

¹⁸Цит. за: *Друскин М.* Знач. пр. – С. 201.

¹⁹*Шенберг А.* Проблемы преподавания искусства // Музыкальный альманах. – Петербург, 1914. – С. 58.

²⁰Цит. за: *Шнеерсон Г.* О письмах А. Шенберга // Музыка и современность. – М., 1966. – Вып. 4. – С. 398.

²¹Цит. за: *Шахназарова Н.* Знач. пр. – С. 202.

²²Там само. – С. 203.

²³Там само. – С. 204.

²⁴Цит. за: *Друскин М.* Знач. пр. – С. 205.

²⁵*Соллертинский И.* Арнольд Шенберг // Памяти И. И. Соллертинского. Воспоминания. Материалы. Исследования. – Ленинград, 1978. – С. 170.

SUMMARY

The article “Philosophic Roots of New Vienna School’s Musical Aesthetics (on the material of Schoenberg’s works)” is devoted to studying the aesthetic features of musical expressionism.