

УДК 78.01

КОНЦЕПТУАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО МУЗЫКИ МАТИАСА ШПАЛИНГЕРА: ПОЛИТИЧЕСКАЯ И ФИЛОСОФСКАЯ ТЕМАТИКА В МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ

*Лаврова С. В.*¹

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

В статье осуществлен анализ отдельных произведений немецкого композитора Матиаса Шпалингера в русле философской диалектики Гегеля и Адорно. Матиас Шпалингер (1944), определяющий свое музыкальное мышление как вполне традиционное, находится в широком поле разнообразных музыкальных и внемузыкальных философских влияний, направлений и стилей. В философско-интеллектуальном пространстве его композиций взаимодействуют идеи Гегеля, Адорно, Маркса, Витгенштейна, что обусловлено спецификой его общественно-политического мышления. С 1970-х годов, фактически с самого начала творчества, композитора волновали условия возникновения и последующего исполнения композиции в разрезе взаимоотношений индивидуального и коллективного, где индивидуальное — это личность самого композитора, а коллективное — союз исполнителя и слушателя. Творческая концепция Шпалингера основывается на противостоянии устойчивым, исторически сложившимся музыкальным структурам, которое состоит в двойном утверждении, порождающем отрицание, а в некоторых случаях и окончательном отрицании, которое иногда предполагает возможность смены двойного минуса на конечный плюс. Выводом из статьи является положение, что в творчестве Шпалингера диалектика Гегеля и Адорно образует семантическую ось, а вдоль системы координат располагаются его творческие интенции, и при этом ни плюс, ни минус значения не имеют. Акценты ставят исполнители и слушатель в их «сочувственном взаимодействии».

Ключевые слова: Матиас Шпалингер, новая музыка, музыка, политика, Гегель, Адорно, негативная диалектика.

THE CONCEPTUAL SPACE OF MATTHIAS SPALINGER'S MUSIC: POLITICAL AND PHILOSOPHICAL THEMES IN MUSICAL COMPOSITION

*Lavrova S. V.*¹

¹ Vaganova Ballet Academy, Rossi St., 2, Saint-Petersburg, 191023, Russian Federation.

The article analyzes some of the works of the German composer Matthias Spahlinger (1944) in line with the philosophical dialectics of Hegel and Adorno. Composer, who defines his musical thinking as quite traditional, is located in a wide field of diverse musical and extra-musical philosophical influences, trends and styles. The ideas of Hegel, Adorno, Marx, Wittgenstein interact in the philosophical and intellectual space of his compositions, which is due to the specifics of his socio-political thinking. Since the 1970s, in fact, from the very early period of his work, the composer was worried about the conditions for the emergence and subsequent performance of the composition in the context of the relationship between the individual and the collective, where the individual is the personality of the composer himself, and the collective is the union of the performer and the listener. Spahlinger's creative concept is based on the opposition to stable, historically developed musical structures, which consists of a double statement that generates a negation, and in some cases a final negation, which sometimes suggests the possibility of changing the double minus to the final plus. The conclusion from the article is the position that in the work of Spahlinger, the dialectic of Hegel and Adorno forms a semantic axis, and along its coordinate system its creative intentions are located, and at the same time, neither plus nor minus matter. The performers and listener put the emphasis in their "sympathetic interaction".

Keywords: Matthias Spahlinger, new music, music, politics, Hegel, Adorno, Negative dialectics.

Музыка немецкого композитора Матиаса Шпалингера (1944), определяющего специфику композиторского мышления как вполне традиционного, находится в широком поле разнообразных музыкальных и немусикальных философских влияний, направлений и стилей. В нем резонируют музыкальные элементы Ренессанса с джазовыми моделями и элементами фри-джаза, фрагменты конкретной музыки с культивированным утонченным звуком. С другой стороны, в философско-интеллектуальном пространстве музыки Шпалингера взаимодействуют идеи Гегеля, Адорно, Маркса, Витгенштейна, что обусловлено спецификой его социально-политического мышления. С 1970-х годов,

фактически с самого раннего периода его творчества, композитора волновали главным образом сами условия возникновения и последующего исполнения композиции в разрезе взаимоотношений индивидуального и коллективного. Он также озадачивался вопросами деталей и контекста, формы и содержания. На уровне музыкального формообразования в его музыке импровизация вполне может сочетаться с четкой фиксированной нотацией, а сложный процесс взаимодействия между эстетической автономией и политическим самосознанием композитора создает широчайшую палитру различных музыкальных приемов, рассредоточенных в крайне разнообразных композициях музыканта.

Темы музыки и политики для Шпалингера предполагают единство трактовки понятия «мир», в котором музыка — это носитель значений; находящийся в прямой зависимости от реальности автор дистанцируется, созерцая ее, или же — противопоставляя ей. Соединение музыки и политики указывает нам на диалектическое посредничество между этими двумя сферами, которые более не являются противоположностями, а, скорее, обладают возможностями альтернативного соединения — дизъюнкции, когда «и» меняется на «или». Музыка зависит от мира, находится в прямой зависимости от материальных условий, от повседневной практики, экономики и от политики. Мир также зависит от музыки. Исключительные и несовместимые друг с другом области находятся в полной и зависимости от своего идеологического или функционального характера [1, S. 24]. Далее в этой теоретической работе Шпалингер цитирует Мао Цзе Дуна, в частности его слова о том, что «пролетарская литература и искусство составляют важную часть всего революционного дела или, как сказал Ленин, становятся колесами и маленькими винтиками общего механизма революции» [1, S. 24]. Даже простой функциональный инструмент интерпретируется обществом, говорит Шпалингер, как ключ к его социальному использованию. И даже такой нефункциональный предмет, как жемчужное ожерелье, передает нам смысл через свое «преднамеренное отсутствие функциональности».

Шпалингер утверждает, что политические значения музыки столь же нестабильны, сколь и амбивалентны: они не достигают достоверности значений слов. Искусство как саморефлексия обращается к семантическим структурам. Это одновременно и путь к пониманию, и его процесс. Это такой способ мышления, в котором субъект-объектные отношения складываются весьма специфично: музыка — это единство объективной реальности и субъективного сознания [1, S. 25].

Так же, как и творчество Хельмута Лакхенманна, работы Шпалингера находятся в философском поле идей Теодора Адорно и резонируют с марксистскими воззрениями. Так, например, в трактовке понятия «определенное отрицание», к которому относится подлинно новая музыка, Адорно переосмысливает

гегелевскую категорию «определенного» (bestimmte) отрицания, придавая отрицанию принципиально иное значение [2, с. 230]. Его не удовлетворяет позитивное гегелевское отрицание, так как он рассматривает в контексте существующего порядка вещей, в котором оно оказывается «недостаточно отрицаемым», и именно этот фактор принципиальным образом отделяет негативную диалектику Адорно от диалектики Гегеля. Общеизвестная математическая аксиома: «минус на минус дает плюс» нашла свое продолжение и у Карла Маркса, в его же определении коммунизма с позиции отрицания отрицанием. В соответствии с ним, он является «действительным, для ближайшего этапа исторического развития необходимым моментом эмансипации и обратного отвоения человека» [3, с. 127]. Определенное отрицание у Адорно — это не катализатор движения, так как понимает его Гегель, напротив — это нечто «непоколебимое» (unbeirrte), не подлежащее сомнению, а именно — окончательное отрицание [4, с. 238].

Важной темой для Шпалингера становятся отношения индивидуума и общества. Гегель признал, что субъект-объектные отношения отличаются от объектных: субъект не стоит перед одним объектом; его сознание уже является продуктом общества, и он должен в первую очередь постичь себя самого. Чем более изощренной и разнообразной предстает социализация субъекта, тем выше возможности его самопознания. В то время, когда композитор достигает наивысшего уровня своего художественного ремесла, полагает Шпалингер, его творчество становится все более концептуальным. В качестве примеров концептуализации он приводит пьесы *Communication Games* Ханса Вюртриха и Симфоническую поэму для 100 метрономов Дьердя Лигети. С его точки зрения, именно эти примеры иллюстрируют конвергенцию между расширенной концепцией материала в новой музыке и социальными условиями, которые действительно сегодня не требуют более разделения труда. Композитору нужно лишь обладать достаточным художественным сознанием и воображением с тем, чтобы он смог реализоваться как музыкант, не становясь при этом ремесленником. Для концептуализма в целом характерно, что «одна идея, найденная за несколько секунд, записанная за несколько минут, запускает многочасовую музыку высокой степени сложности» [5]. Таким образом, через процесс слушательского «сочувственного взаимодействия» композитор приходит к интересубъективному познанию мира. Новая музыка, полагает Шпалингер, подобна бесконечной петле, когда невозможно более понять и ощутить общую продолжительность композиции. Развенчание понятия «испорченной идеи бесконечности», которую в музыке, равно как и в философии, нельзя исчерпать, следует свести к минимуму суждений, по аналогии с научными «измами», в чем Шпалингер вновь перекликается с «Негативной диалектикой» Адорно [2, с. 246].

Для Шпалингера идея «окончательного отрицания» и невозможности компромисса с существующим порядком вещей становится отправной точкой его авторской концепции. Он говорит решительное «Нет!» и развивает адорнианскую негативную диалектику, направляя ее в звуковое пространство. В одном случае он отрицает возможность применения расширенных техник, ставших также общеупотребимыми для новой музыки. В другом случае он приходит к идее самоликвидации композитора, он отрицает возможность применения тональных средств, равно как и серийных процедур. И, наконец, он вносит протестный политический контекст, отрицая существующие порядки социума, проводя смысловую деконструкцию за счет внедрения текста.

Две основополагающие стратегии, применяемые Шпалингером для трансляции его политических идей и философских смыслов, — это повторение и отрицание, связанные с концепциями ре-контекстуализации и фрагментации. Повторение, в понимании Шпалингера, подразумевает критическую интенцию, которая предполагает необходимость смены фокуса. Зная, что сам объект неизменен, мы пытаемся взглянуть на него иначе. Повторение, в том качестве, в котором его применяет композитор, создает новое ощущение процесса формообразования: это не повторение в буквальном смысле, это отрицание того, что Шпалингер воспроизводит в том или ином виде. Повторяющийся элемент, такой, например, как аккорд из начала Третьей симфонии Бетховена в *passage / paysage* (1989/90), или же идея отказа от расширенных техник игры, которая вынуждает его «повторять» обычные техники, экспериментируя с крайне неожиданным составом в пьесе для семи роялей, это лишь отправная точка отрицания.

Мы понимаем, что наше восприятие знакомого объекта кардинально изменилось: отрицание — это форма, в которой различные звуковые события раскрывают в себе неожиданные свойства. Они, как отрицательные частицы, отталкиваются друг от друга, не позволяя реализоваться ни одной из них в музыкальном процессе. Апперцепция, таким образом, оказывается центральной идеей: музыкальный тезис предстает в своем одновременно первоначальном и окончательном виде.

*«Окончательное отрицание» целостной музыкальной формы:
Morendo (1974)*

Правомерность разнонаправленных композиционных стратегий, в которых двойное отрицание порождает конечное утверждение, а двойное утверждение приводит к противоположному эффекту, Шпалингер подтверждает и иными примерами из своего творчества. Так, в ранней оркестровой пьесе под названием *Morendo (1974)* исходным пунктом становится «окончательное отрицание» целостной музыкальной формы. Композитор приходит к идее деконструкции —

разложению сложной структуры на детали, индивидуальность которых генерирует их собственную новую жизнь. Первая часть композиции создает такую ситуацию, в которой слушателю приходится «отслеживать различные состояния материала». Оркестр разделен на шесть инструментальных групп, каждая из которых участвует в создании целостной звуковой картины через повторяющийся музыкальный мотив. С самого начала становится ясно, что «целое» состоит из множества элементов, которые соотносятся между собой по случайному принципу. Элементы повторяются, они частично связаны друг с другом, но механическое повторение неоднократно прерывается и нарушается громкими ударами, которые создают иллюзию смены локализации слушателя по отношению к оркестру. Механический порядок материала, звучащего у групп оркестра, также подвергается атаке, хотя в принципе полностью не нарушается. Это постепенное разрушение, которое не меняет целостного облика композиции, прерывается в начале второй части одним «качественным скачком», подобным «удару молнии». Для Шпалингера важна адорнианская «логика распада»: «определенной и хорошо оснащенной формы понятий, которые первоначально имели познающего субъекта как свою непосредственную противоположность. Их тождество с субъектом является не-истиной. Незаметно вместе с тождеством приходит субъективная преформация феноменов в отношении нетождественного, в отношении Individuum ineffabile» [2, с. 246]. Детали *morendo*, освобожденные от механической навязчивости повторений, имеют одномерную функцию, и они либо исчезнут в своей изоляции, либо могут быть перенесены в свободный контекст. Композитор стремился подчеркнуть противоречие, создавая причудливо странные и одновременно симметричные конструкции, где каждая музыкальная мысль исходит из противоположности без последующего подтверждения отрицанием. Диалектическое отношение к оркестру, с одной стороны, как к монолитному ансамблю, а с другой стороны, как к материалу для создания различных пространственных конфигураций, провоцирует композитора на разделение оркестра на шесть различных групп, каждая из которых связывается с определенным тематическим фрагментом, многократно повторяемым.

*«Окончательное отрицание» традиционного инструментария:
Éphémère (1977)*

В композиции *Éphémère (1977)* Шпалингер отрицает традиционный подход к инструментарию: он использует наряду с фортепиано широкий спектр ударных инструментов, применяя также различные бытовые объекты, определяемые композитором как «veritabel instruments», — так называемые «натуральные инструменты». В качестве таковых у Шпалингера представлены кастрюли, пивные бутылки, будильники и даже фотокамера со вспышкой.

Из них извлекаются исключительно повседневные будничные звуки, сопровождающие нас в реальной жизни.

Вопросы, которые задает композитор слушателю, звучат так: что же здесь эфемерно и в чем суть музыки? Как мы воспринимаем будничный шумовой фон, и способен ли он конкурировать со звуками фортепиано? Обращает на себя внимание также и то, что паузы сопровождаются вопросительными знаками — так композитор подчеркивает их временную неопределенность, которая должна вносить в композицию элемент внезапности и случайности. Эффект от вступления инструментов должен быть неожиданным и непредсказуемым.

Планомерное разрушение порядка: мировой дух или абсолют в отчуждённой форме своего бытия, диалектика бесконечности

Концепция пьесы *Passage/paysage* (1989/90) для большого оркестра основывается на идее разрушения порядка посредством его же собственной легитимности. Для достижения этой цели композитору было нужно найти структурные элементы и принципы композиции, которые не только оправдывают данный контекст, но и могут применяться последовательно, заставляя слушателя осознать принципы порядка в момент их планомерного разрушения. Этот диалектический процесс был нацелен на то, чтобы даже «несущественная мелкая деталь обретала собственное индивидуальное бытие. Так, в соответствии с идеями Гегеля, которого опять же цитирует Шпалингер в своей аннотации, мировой дух или Абсолют в отчуждённой форме своего бытия (инобытии) не в состоянии полностью реализовать свою сущность и достичь полноты своего выражения [4, с. 230]. Необходимость «включить процесс деконструкции» в композицию обосновывается идеей изначального постмодернистского недоверия к власти структуры. В центре пьесы находится концепт перехода, однако, не метаморфозы фиксированного в стихийное, а в качестве постоянного изменения, обнаруживающего диалектику бесконечности конечного. Развитие приводит к несхожести переходящих друг в друга фрагментов, где из второго элемента появляется третий, который, не похож на первый, и, в конечном итоге, не возникает никакого основополагающего композиционного принципа. Соотношение частей и целого выглядит логически не обусловленным. Никакого направленного движения: «...постоянные изменения в развитии первоначальной музыкальной идеи разворачиваются во всех возможных направлениях одновременно. Этот процесс не поддается одномерному временному представлению; он не ощутим в своей полной форме, а лишь частично, в виде дроби, представляющей его по частям. Он подобен контрастной полифонии разнородного материала. Качественные скачки происходят посредством количественных изменений, а несущественные характеристики превращаются в существенные, поэтому число путей их развития — бесконечно.

В начале пьесы звучит цитата из вступительных аккордов Третьей симфонии Бетховена. Разрывы и швы находятся на переднем плане: ограниченное число коротких, неоднородных секций движется по спирали, при этом каждое повторение пропускает одно или несколько начальных элементов, которые переносятся из начала в конец. Каждый раздел меняется в соответствии с самыми различными аспектами, отчасти потому, что время, прошедшее с момента последнего его появления, также оказывает влияние на процесс восприятия».

Вечное движение как негативное действование: Furioso (1991/92)

В пьесе *Furioso (1991/92)* для четырнадцати исполнителей на двадцати трех инструментах, композитор стремился показать ансамбль в постоянном движении. В идеале он хотел бы, чтобы исполнители то появлялись, то исчезали на сцене. Однако, как полагает сам Шпалингер, подобная концертная ситуация была бы слишком навязчивой для слушателя, поэтому приемы, к которым он прибегает, далеки от идей инструментального театра. Пространственные эффекты достигаются чисто динамическими средствами. Композитор применяет множество градаций пиано и пианиссимо, создавая эффект «отдаления», а врывающиеся время от времени фортиссимо создают иллюзию «появления» на сцене исполнителя, который в действительности никуда с нее не уходил.

Название пьесы и эпиграфы, предпосланные партитуре, говорят сами за себя. Пьеса *Furioso*, как следует из названия, отражает всестороннее чувство ярости, охватывающее индивидуума в процессе его стремления к свободе. Однако, когда эта свобода вырывается наружу, индивидуальная свобода становится частью стихийной — всеобщей. Шпалингер обращается к Гегелю в эпиграфе к пьесе и цитирует следующие строки из «Феноменологии духа»: «...никакого положительного произведения или действия всеобщая свобода создать не может; ей остается только *негативное действование*; она есть лишь *фурия* исчезновения» [4, с. 240]. Далее Шпалингер цитирует текст из пьесы Бухнера «Смерть Дантона», описывающей события Французской революции, смысл которого сводится к фразе: «...мы и есть народ, и мы хотим, чтобы не было никакого закона. А что это значит? Значит, эта наша воля и есть закон; значит, именем закона нет больше никакого закона, значит — перебить их!» [12]. Ярость, выраженная в стремлении уничтожить себе подобных, ищет причину, оправдывающую себя, и находит ее. Об этом пишет и Адорно, которого, тем не менее, не цитирует в этой пьесе Шпалингер: «Animal rationale, испытывая желание сожрать или уничтожить противника, должно, будучи счастливым обладателем сверх-Я, найти для этого причину» [2, с. 245]. «Познание, жаждущее истины, хочет утопии», — пишет далее Адорно, а свобода утопична, она лишь «фурия исчезновения» — делают заключительный вывод и Шпалингер, и Гегель. Таким образом, апории, возникающие в результате

абсолютизации принципов порядка, оборачиваются своей полной противоположностью. *Furioso* — это абсолютное отрицание, которое становится регулирующим фактором. Сменяющие друг друга пространственно-звуковые парадоксы всегда оказываются отрицанием предыдущего материала. Название *Furioso* оперирует типичной постмодернистской ироничной двойственностью: во-первых, композитор ссылается на отрывок из «феноменологии ума» Гегеля, в котором философ описывает эффект «абсолютной свободы» как «негативное действие». С другой стороны, он отсылает к танцевальному жанру, основной характеристикой которого является чередование двух и трех метрик, которое приводит к постоянному отрицанию только что установленных условий акцентуации и, таким образом становится ритмичным символом радикально-негативного подхода. Конечно, «полностью опосредованное чистое отрицание», которое Гегель определяет, как «чистое самоуравнение универсальной воли», — это инструмент, который быстро выходит за пределы композиционной конкретизации. Таким образом, композитор определяет для себя, как может быть воспринято звучащее отрицание: на уровне параметров, от звука к звуку, от одной звуковой формы к противоположной или же от одной структурной секции к другой. Шпалингер говорит и о том, что парадоксальный импульс постепенно вновь приводит к инерции и пространственному автоматизму. «Отрицание» не оказывается слышимой для восприятия программой, а скорее скрытой движущей силой фундаментальной композиционной диалектики. *Furioso* — это своего рода философский дискурс о процессе музыкальной композиции.

Диалектика конечного и бесконечного в движении материи — «звуковое эссе» о бессистемном восприятии: Gegen unendlich (1995)

В пьесе для камерного ансамбля *Gegen unendlich (1995)* («Противодействие бесконечности») Шпалингер создает своего рода «звуковое эссе» о бессистемном восприятии. Известно, что в «Науке логики» Гегель писал, что «конечность есть наиболее упрямая категория рассудка». Наше познание интересуют лишь конечные вещи, а представления о бесконечности резонируют в нашем сознании с пониманием того, что является конечным. Бесконечность, таким образом, являет собой не что иное, как сумму конечностей. Именно эту сущность Гегель называл «дурной бесконечностью», утверждая, что подобная бесконечность — «оконеченное бесконечное». В первую половину пьесы Шпалингер привносит особый звуковой контекст, который позволяет услышать бесконечное множество интервальных передвижений в наименьшем интервальном пространстве. Неконтролируемость минимальных микрохроматических отклонений основывается на ненадежности человеческого слухового восприятия звуковысотности. В обычной акустической ситуации не может быть

такого явления, как абсолютно равные высоты. Звуковысотность сама по себе не имеет особого значения, звуки познаются в сравнении: нас привлекает процесс распознавания: являются ли они одинаковыми или разными. Неосознанное восприятие принимает в качестве точки отсчета свою собственную неуверенность в объективности слышимого.

Внимание слушателя направлено композитором также и на ритм, основой которого становятся минимальные искажения и отклонения. Таким образом, Шпалингер утверждает возможность существования бесконечного числа длительностей. В дополнение к этим идеям важную роль играют различные степени композиционной свободы. В то время как тонкая текстура первой половины обычно не придерживается какой-либо конструктивной регулярности, звуковысотность второй половины определяется разнообразными механическими процессами.

В концепции бесконечности *Gegen unendlich* (1995) Шпалингер склоняется к миропониманию Декарта с его образом беспредельного мироздания, где повсеместно господствует кругообразное движение. Фундаментальная и традиционная концепция порядка — это одновременно рациональная и утопическая идея с точки зрения универсальности предлагаемых структур для конструирования музыкальной композиции. Бесконечность — это скорее процесс автоотражения, так как композитор, в сущности, не предлагает никакой новой информации; он создает определенные стимуляторы для чувственного знания.

Окончательное отрицание расширенных техник: Farben der Frühe (2005)

В своем сочинении для семи фортепиано *Farben der Frühe* (2005) Матиас Шпалингер утверждает окончательное отрицание расширенных техник извлечения звуков во внутреннем пространстве рояля (на струнах) или же использование внешних поверхностей. Всеми семью исполнителями используются лишь вполне традиционные способы игры на клавиатуре фортепиано. Традиционные звуковые жесты и созвучия взаимодействуют диалектически: они могут быть конструктивно очищены и пережиты в изменившемся контексте. При этом Шпалингер также стремится к «окончательному отрицанию» тональных средств, равно как идеалов стилистической стерильности сериализма. Именно эта саморефлексия обретает свое «право» в отказе от условностей и каких-либо априорных утверждений. В сегодняшней ситуации музыка там, где она идет вразрез со своим собственным, укоренившимся в практике самопредставлением, поднимает вопрос о том, существует ли она вообще.

Проанализированные выше примеры из музыки Шпалингера, демонстрирующие его приверженность к философии Гегеля, Адорно, трудам Маркса, политизации композиторского творчества, представляют лишь часть его творческого наследия, ориентированного на этот социально-философский вектор.

Множество иных произведений композитора также по-своему продолжают развитие этих идей и следуют его яркой и самобытной политической позиции, которую он, подобно Ноно или Лахенманну, демонстрирует как в вербальной форме следования текстам, выражающим его взгляды напрямую, так и транслирует ее, избегая прямых форм выражения через собственную систему знаков и метафор.

Мышление, язык и структурная упорядоченность — это три пересекающиеся линии в концепции Шпалингера. Основой его работы становится деконструкция смыслов, попытка аналитически разложить на элементы существующие в музыке основы структуризации. За этим скрывается утопия Гёльдерлина, относящаяся к тому, что после исчезновения социально обусловленных принуждений появятся новые, которые одновременно будут как «более свободными, так и более интимными». Основополагающая контрстратегия Шпалингера состоит в противостоянии устойчивым, исторически сложившимся музыкальным структурам, которая состоит в двойном утверждении, порождающем отрицание, а в некоторых случаях и окончательном отрицании, которое иногда предполагает возможность смены двойного минуса на конечный плюс. Таким образом, мы имеем дело с диалектикой, в которой Гегель и Адорно образуют семантическую ось, где вдоль системы координат располагаются творческие концепты Шпалингера, и при этом ни плюс, ни минус значения не имеют. Акценты ставят исполнители и слушатель в их «сочувственном взаимодействии».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Spahlinger M.* Wirklichkeit des bewubtsein und wirklichkeit fur das bewubtsein // *Aparecido en Musiktext.* 1992. Vol. 39. S. 23–39.
2. *Адорно Т. В.* Негативная диалектика. М.: Научный мир, 2003. 374 с.
3. *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 42. М.: Изд-во полит. лит-ры, 1974. 580 с.
4. *Гегель Г. В. Ф.* Феноменология духа // пер. с нем. Г. Г. Шпета. М.: Наука, 2000. 495 с.
5. *Spahlinger M.* Doppelt bejaht. 2009 [Электронный ресурс]. URL: <https://mathiasspahlinger.de/werke-chronologisch/werke-mit-variablen-besetzungen/> (дата обращения: 26.02.2020).
6. *Фреге Г.* Смысл и денотат / пер. с нем. Е. Э. Разлоговой // *СиИ.* 1977. № 8. С. 181–210 [Электронный ресурс]. URL: http://lpcs.math.msu.su/~uspensky/journals/siio/35/35_15FREGE.pdf (дата обращения: 26.02.2020).
7. *Spahlinger M.* 128 erfüllte augenblicke, Partitur, vorbereitung // *systematisch geordnet, variabel zu spielen. für stimme, klarinette und violoncello.* Spielpartitur, Wiesbaden / Leipzig / Paris: Breitkopf & Hartel, 1989. -264 S.

8. *Spahlinger M.* Ephemere: für schlagzeug, veritable instrumente und klavier stimmensatz partitur. Hamburg: Peermusic classical. 1977. -156 S.
9. *Spahlinger M.* Passage / paysage (1989/90) commentary [Электронный ресурс]. URL: <https://mathiasspahlinger.de/works-chronologically/works-for-orchestra/?lang=en> (дата обращения: 07.02.2020).
10. *Spahlinger M.* Furioso – commentary [Электронный ресурс]. URL: <https://mathiasspahlinger.de/works-chronologically/works-for-orchestra/?lang=en> (дата обращения: 07.02.2020).
11. *Spahlinger M.* Furioso Spielartitur, Wiesbaden / Leipzig / Paris: Breitkopf & Hartel, 1991. -128 S.
12. *Бухнер Г.* Смерть Дантона [Электронный ресурс]. URL: <http://dramaturgija.ru/georg-buexner-smert-dantona/2/> (дата обращения: 07.02.2020).
13. *Spahlinger M.* ἀπό δὸ (apo do) commentary [Электронный ресурс]. URL: <https://mathiasspahlinger.de/works-chronologically/mathias-spahlinger-chamber-works/?lang=en> (дата обращения: 07.02.2020).
14. *Адорно Т. В.* Эстетическая теория / пер. А. В. Дранова. М.: Республика, 2001. 527 с.
15. *Гегель Г. В. Ф.* Энциклопедия философских наук. Т. 1. Наука логики. М.: Мысль, 1974. 455 с.

REFERENCES

1. *Spahlinger M.* Wirklichkeit des bewubtsein und wirklichkeit fur das bewubtsein // Aparecido en Musiktext. 1992. Vol. 39. S. 23–39.
2. *Adorno T. V.* Negativnaya dialektika. М.: Nauchny`j mir, 2003. 374 S.
3. *Marks K., E`ngel`s F.* Soch., t. 42. М.: Izd-vo polit. lit–ry`, 1974. 580 S.
4. *Gegel` G. V. F.* Fenomenologiya duxa // per. s nem. G. G. Shpeta. М.: Nauka, 2000. 495 S.
5. *Spahlinger M.* Doppelt bejaht. 2009 [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://mathiasspahlinger.de/werke-chronologisch/werke-mit-variablen-besetzungen/> (data obrashheniya: 26.02.2020).
6. *Frege G.* Smy`sl i denotat / per. s nem. E. E`. Razlogovoj // SiI. 1977. № 8. S. 181–210 [E`lektronny`j resurs]. URL: http://lpcs.math.msu.su/~uspensky/journals/siio/35/35_15FREGE.pdf (data obrashheniya: 26.02.2020).
7. *Spahlinger M.* 128 erfüllte augenblicke, Partitur, vorbemerkung // systematisch geordnet, variabel zu spielen. f`r stimme, klarinette und violoncello. Spielartitur, Wiesbaden / Leipzig / Paris: Breitkopf & Hartel, 1989. 264 S.
8. *Spahlinger M.* Ephemere: für schlagzeug, veritable instrumente und klavier stimmensatz partitur. Hamburg: Peermusic classical. 1977. 156 S.
9. *Spahlinger M.* Passage / paysage (1989/90) commentary [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://mathiasspahlinger.de/works-chronologically/works-for-orchestra/?lang=en> (data obrashheniya: 07.02.2020).

10. *Spahlinger M.* Furioso – commentary [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://mathiasspahlinger.de/works-chronologically/works-for-orchestra/?lang=en> (data obrashheniya: 07.02.2020).
11. *Spahlinger M.* Furioso Spielartitur, Wiesbaden / Leipzig / Paris: Breitkopf & Hartel, 1991. 128 S.
12. *Buxner G.* Smert` Dantona [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://dramaturgija.ru/georg-byuxner-smert-dantona/2/> (data obrashheniya: 07.02.2020).
13. *Spahlinger M.* ἀπὸ δῶ (apo do) commentary [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://mathiasspahlinger.de/works-chronologically/mathias-spahlinger-chamber-works/?lang=en> (data obrashheniya: 07.02.2020).
14. *Adorno T. V.* E`steticheskaya teoriya / per. A. V. Dranova. M.: Respublika, 2001. 527 s.
15. Gegel` G. V. F. E`nciklopediya filosofskix nauk. T. 1. Nauka logiki. M.: My`sl`, 1974. 455 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Лаврова С. В. — д-р искусствоведения, доц.; slavrova@inbox.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Lavrova S. V. — Dr. Habil. (Arts), Ass. Prof.; slavrova@inbox.ru
Orchid ID: 0000-0002-0887-8075
Researcher ID: U-3307-2017