

## ИЗ ИСТОРИИ ТЕРМИНА «АТОНАЛЬНОСТЬ» В ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

110 лет тому назад, 21 декабря 1908 года в Вене впервые прозвучал Второй струнный квартет Шенберга ор. 10 — первое сочинение, в котором он отважился покинуть пределы тональности и вдохнуть «воздух иных планет». Столетие этого события не прошло незамеченным: конференция «Сто лет атональности» в Берлине продемонстрировала прочное укоренение термина «атональность» в современном музыкальном обиходе и создание (главным образом в англоязычном музыковедении) особых подходов к анализу такой музыки [24, 7]. Но мы обратимся к началу прошлого столетия, когда ситуация была совершенно иной, и попытаемся проследить отнюдь не простую историю термина.

Возможно, следовало бы искать корни этого термина в теоретической мысли XIX века, а историю его начинать с эпохального труда Франсуа Фетиса, в котором предложены неологизмы для обозначения разных типов тональности: уни-, транзи-, плюри- и омнитональность — последний термин мог бы рассматриваться как своего рода аналог обсуждаемого нами [4, 148–149]. После Фетиса встречались также варианты «унтональный» или «интональный» [27, 2] (и то и другое — отрицание). Слово «атональный» появляется в музыковедческом обиходе уже в начале XX столетия, приблизительно с 1906 года, по сути, еще до того, как возникает атональная музыка в сего-

дняшнем понимании. Например, один из критиков не без иронии отмечает, что «удовлетворен развитием современной музыки, читая высказывания об а-тональности, а-форме и, наконец, об а-музыке» [27, 3]. Значение слова «атональность» было весьма размытым, его относили к музыке разных эпох. Например, Г. Адлер (1911) атональным называет возглас хора (без точно определенной высоты) в оратории Ж. Массне «Земля обетованная» [27, 4]. Ойген Шмиц (1915) говорит об атональных последованиях трезвучий у Палестрины [Ibid.]. Во французской музыкальной критике атональной называли музыку импрессионистов, обозначая этим термином неразличимые на слух тоны — то, что мы сейчас понимаем как сонорность [13]. Наконец, еще один прецедент употребления слова находим в «Техническом манифесте футуристической музыки» (1911) Баллило Прателлы [28, 50].

Перечисленные явления по большей части далеки от атональной музыки. Определялось ли при помощи слова «атональность» раннеэкспрессионистское творчество Шенберга? Да, хотя и нечасто. Порой критики довольствовались описательностью, как, например, Рихард Шпехт (1910) в характеристике ор. 11 и ор. 15: «все распадается, что прежде понималось под тематизмом, тональностью, ритмикой и гармонией»<sup>1</sup>. Спустя три года Шпехт находит нужный термин, определяя последние сочине-

ния Шенберга как «аритмические и атональные образования» [Ibid.]. «И музыка к “Лунному Пьеро” абсолютно атональна», — отмечает другой критик, — «...» то есть нет различия между консонансом и диссонансом»<sup>2</sup>, хотя атональность в его трактовке сводится к вертикальным и горизонтальным квартовым последованиям.

У самого Шенберга высвобождение творчества из плена традиционных норм и правил, следование «логике экспрессии» (Э. Блох) не сопровождалось теоретической рефлексией — в первом издании «Учения о гармонии» (1911) нет ничего об атональности. Его искания документируют скорее спонтанные высказывания, подобные знаменитому манифесту в письме Ф. Бузони об ор. 11: «Долой пафос! Долой 24-пудовые длинные опусы <...>. Не строить, но “выразить”!!»<sup>3</sup>.

И в окружении Шенберга случаи использования слова «атональность» пока еще единичны, причем не всегда оно относится к шенберговской музыке. Например, Эгон Веллес, будущий биограф Шенберга, называет «атональным» одно из сочинений Ц. Скотта (оно завершается в иной тональности, нежели начиналось) [27, 4]. «Атонально» при этом и «первое сочинение в новом стиле» — шенберговские пьесы 11 опуса, они «снимают понятие диссонанса»<sup>4</sup>. Последнее свидетельствует о том, что слово «атональность» до первой мировой войны в кругу Шенберга воспринималось нейтрально и пока еще не вызывало отторжения.

Перелом происходит в послевоенное время, в начале 1920-х гг. Возникает понятие новой музыки, атональность, без преувеличения, становится главным

обозначением принципиально нового в ней — это вызов не только слуху, но и теории. В дискуссию об атональности вовлекается широкий круг ее сторонников и противников, понятие это широко обсуждается в специализированных журналах: «Anbruch» в Вене и «Melos» в Берлине, возникают попытки создания учения об атональности. В то же время слово «атональность» все сильнее обрастает негативными идеологическими коннотациями. Наконец, Шенберг на подступах к додекафонии занимает резко отрицательную позицию по отношению к термину «атональность», которая многократно транслируется его окружением.

Впрочем, позиция Шенберга не столь однозначна. Подчас он вынужден использовать слово «атональность» в полемическом ключе. Красноречивый пример тому — знаменитая дилемма «Tonal oder atonal» («тональность или атональность») в Трех сатирах для хора ор. 28 (1925–1926). Однако ранее композитор заявил о своем категорическом неприятии термина. Обсуждение его начинается в переписке с Бергом в конце 1920-х — начале 1921 гг. В связи с планируемым написанием книги о Шенберге Берг настойчиво просит учителя сообщить ему «окончательное мнение» о «невозможном слове “атональность”» и о том, чем его заменить», «как исправить всю эту чушь об атональности, импрессионизме и экспрессионизме»<sup>5</sup>. В качестве замены Берг упоминает два варианта — «политональность», который слышал от Шенберга, и «пантональность» из книги Рудольфа Паннвица «Дух Чехов»<sup>6</sup>. Спустя некоторое время Шенберг, который находился в Голландии, вносит ясность: атональности в музыке быть

не может, это то же, что и торговая марка. Подходящая замена — политональность<sup>7</sup>.

Наиболее полно позиция Шенберга по атональному вопросу выражена в примечании к третьему изданию «Учения о гармонии» (1922) и заметках о теории Хауэра (1923). Он лукаво критикует само слово, усматривая в нем нарушение логики и в известной мере пользуясь подменой понятий: атональный якобы означает не «лишенный тональности», но «лишенный тонов» (то есть беззвучный, либо немзыкальный, шумовой). «Прежде всего, я считаю выражение “атональная музыка” крайне неудачным. Если кто-то назовет полет “искусством не падать” или плавание “искусством не тонуть”, он поступит так же» [30, 210], — заявляет Шенберг. «Я музыкант и с атональным не имею ничего общего» [29, 486].

К. Дальхауз видит в подобном неприятии и отторжении термина влияние венской традиции его употребления [3]. Можно было бы назвать еще несколько причин подобной категоричности. Первая заключается в изменении исторической ситуации в 1920-е годы, которая вынуждает Шенберга пересмыслить свое место в музыке. Если ранее экспрессионистская жажда выражения требовала разрыва с традицией, освобождения от ее пут, то теперь «интуитивная эстетика» утратила актуальность, молодое поколение стало проповедовать иные ценности, и Шенбергу нужно было устоять в борьбе с ним. «Я стремлюсь быть не столько музыкальным пугалом, — пишет он Вернеру Райнхарту, — сколько естественным продолжателем правильно понятой доброй старой традиции!» [5,

150]. Шенберг более не хочет, чтобы его имя ассоциировалось с отрицанием и ниспровержением. Он, по определению Эйслера, «музыкальный реакционер», «создавший для себя революцию» [19, 313].

Вторая причина прочитывается в комментарии к «Учению о гармонии» — это неприятие «терминов общего пользования», которые каждый толкует по-своему. Не желая актуализировать книгу, следуя за событиями дня, Шенберг отмечает: «<...> мне не доставляет удовольствия качество и количество сторонников. Для них, разумеется, существует новое “направление” и они называют себя атоналистами» [29, 486]. Атональность перестает быть его изобретением, его брендом. Он не смог запатентовать этот термин, это сделали другие, в первую очередь, И. М. Хауэр. Последний мог с уверенностью заявить о том, что истинно атональная музыка — это его музыка.

Не последнюю роль сыграл и тот факт, что слово атональность оказалось в числе лозунгов времени, оно было низведено до клише журналистами, к которым Шенберг испытывал глубочайшее недоверие (хотя, в отличие от Берга, и не стремился к публичной полемике).

Четвертая причина — политические коннотации слова атональность, которое в послевоенный период нередко отождествлялось с музыкальным большевизмом. Как известно, аполитичный Шенберг проповедовал идею *l'art pour l'art*, искусства для искусства и не желал ассоциировать себя и свое творчество с какой-либо идеологией и даже художественным направлением.

Тем не менее, в 1920–1930-е гг. практически без участия Шенберга

разворачивается обширная дискуссия по поводу атональности, куда вовлекаются самые разные композиторы и музыковеды — и протагонисты новой музыки, и сочувствующие ей, и ее противники (назовем имена И. М. Хауэра, Х. Аймерта, Б. Бартока, Д. Мийо, П. Хиндемита, Э. Кшенека, Т. Адорно, А. Казеллы, Х. Пфифнера). Появляется и философское обоснование атональности: его дает Эрнст Блок в знаменитом «Духе утопии» [11].

Безусловно, усилению интереса к этой теме способствовало развитие самого композиторского творчества. «Музыка наших дней решительно стремится к атональности», — писал Барток в 1920 году<sup>8</sup>. Не только сочинения Шенберга и его школы, но и новая музыка в целом подтверждала эти слова. С одной стороны, эволюционировала сама атональная музыка — появились первые опыты 12-тоновой композиции, которые быстро становились частью атонального дискурса (разграничение свободной и организованной атональности будет сделано позднее). С другой стороны, понятие тональности также нуждалось в уточнении и актуализации — шенберговская дилемма «Tonal oder atonal» представляла собой проблему теории музыки. Сам Шенберг, как известно, придерживался расширительной трактовки тональности: как взаимосвязи тонов, постижимой их последовательности. При этом тональность в традиционном смысле, считал композитор, могла не ощущаться или быть неопределимой [29, 486]<sup>9</sup>. Не существовало единства и в вопросе генезиса атональности: рассматривать ли ее как революционный скачок или результат эволюционного развития. Бартоку, например, казалось

неправильным противопоставление тонального и атонального принципа. «Последний есть следствие постепенного развития тональности, которое идет последовательно и не допускает скачков», — отмечал он<sup>10</sup>.

Ограниченные рамки статьи не позволяют осветить все, написанное на эту тему, поэтому обратимся к первым и наиболее важным попыткам теоретического обоснования атональности. Они принадлежат И. М. Хауэру («О сущности музыкального», 1920 [20]) и Г. Аймерту («Учение об атональной музыке», 1924 [17]).

Теория Хауэра сейчас хорошо известна, напомним лишь некоторые ее положения. Тональное и атональное предстает как оппозиция двух полюсов: природного и духовного. Первый из них идеальным образом выражается в форме одного единственного, ритмизованного тона (барабанная дробь), второй — в форме неритмизованного проигрывания всех 12 тонов темперированной системы. Атональное связывается у Хауэра с понятием мелоса — это движение «между» тонами, напряжение от тона к тону. В идеале атональное музицирование представляет собой своеобразную, парящую в геометрическом полутоновом пространстве, лишенную какой-либо эмоциональности монодию, воспроизводящую архаические, внеиндивидуальные истоки европейской музыки: Хауэр рекомендует «вновь и вновь одногласно, без какого-либо подчеркивания, с одинаковой силой и долготой проигрывать или пропевать 12 темперированных тонов» [21, 105]. Это надисторическое, абстрактное понимание атональности, какое вряд ли могло быть реализовано в современной композиторской практике.

Теория Хауэра (во втором издании 1923 года он озаглавил свой труд «Учебник атональной музыки»<sup>11</sup>), несмотря на всю экстравагантность, была воспринята в музыкальных кругах. Свидетельство тому — небольшая книга Герберта Аймерта, которой он дает громкое название «Учение об атональной музыке». Автор ее вошел в историю как активный деятель авангарда второй волны, один из пионеров электронной музыки, редактор знаменитого журнала «Die Reihe». О ранних его работах известно мало, интерес к ним возник сравнительно недавно. «Учение об атональной музыке» было написано 26-летним студентом кельнской консерватории, его публикация стоила ему консерваторского диплома [33, 10].

Книга Аймерта стала «первым текстом, описывающим систематический подход к сочинению атональной музыки» [33, 1]. Автор обобщает опыт двух наиболее известных ему на тот момент композиторов — Ефима Гольщева (сочинение при помощи 12-тоновых комплексов) и Й. М. Хауэра (теория тропов). С Гольшевым он был знаком лично, Хауэра знал по многочисленным публикациям об атональной музыке. Творчество Шенберга и его учеников не занимает в книге сколько-нибудь значительного места, вероятно, по причине очень малого знакомства с ним.

«Учение» Аймерта носит переходный характер. Оно было написано в тот момент, когда в композиторской практике начинает формироваться новая техника композиции — позднее названная Шенбергом «методом сочинения при помощи 12 тонов, соотношенных только друг с другом».

В то время атональная и 12-тоновая музыка часто выступали как синонимы, что демонстрирует и труд Аймерта. Атональность, в отличие от многих современников, он трактует не как результат исторической эволюции музыки, но как совершенно новый метод композиции. По Аймерту, атональная музыка заимствует у тональной лишь 12 тонов темперированной системы, их названия и графическое изображение, при этом «весь технический гармонический аппарат тональной музыки» [17, 3] здесь уже не работает. Аймерт убежден в том, что гармония не имеет природного обоснования, поскольку «темперированная система — уже искусство, а не природа» [18, 903]. Не является абсолютным и явление тяготений, например, их нет в мелодике Регера.

Появление книги Аймерта вовсе не обрадовало Хауэра — он увидел в ней очередное посягательство на свой приоритет в 12-тоновой музыке — на этот раз со стороны Гольщева (по этому поводу Хауэр и Аймерт даже обменялись открытыми письмами [23; 16]). Шенберг, по-видимому, и вовсе не заметил эту книгу.

В том же 1924 году выходит в свет посвященный 50-летию Шенберга фestsриффт. Он призван определить место мэтра в истории и современности и отчасти прояснить некоторые теоретические проблемы. Именно в этом фestsриффте опубликована статья Эрвина Штайна «Новые принципы формы» с изложением основ 12-тоновой композиции [31].

Сборник является своего рода индикатором позиции школы Шенберга и по атональному вопросу, демонстрируя, что слово это, в сущности, уже

утратило актуальность. Заклучив термин «атональность» в кавычки, Ханс Эйслер утверждает, что созданный Шенбергом новый материал позволяет ему «музицировать с полнотой и законченностью классиков» [19, 313]. Пауль Беккер, анализируя «Ожидание», остерегается давать имя методу Шенберга, ибо «все названия плохи, поскольку несут в себе нечто отрицающее» [8, 279]. Рассуждения Берга о том, почему музыка Шенберга воспринимается с таким трудом, и вовсе уводят в сторону от атональности [9]. Проблема атональности поднимается лишь в одной статье, написанной Паулем фон Клену (12-тоновым композитором, но не учеником Шенберга). Констатируя связанный с отказом от тональности «полнейший переворот» в музыке, он все же добавляет, что этот переворот вовсе не означает исчезновения тональной музыки и основанной на ней теоретической системы, а как будут развиваться взаимоотношения тональности и атональности, покажет лишь время [26, 310].

Интересно, что и Хауэр в том же 1924 году меняет свое отношение к термину «атональность». После личной встречи с Шенбергом и неудавшейся попытки сотрудничества с ним (Хауэр предложил основать совместную «атональную школу»<sup>12</sup>), он предпочитает говорить не об атональной, но о 12-тоновой музыке. «Я пришел к соглашению с Шенбергом относительно девиза: композиция посредством 12 тонов», — заявляет он [22, 294]. В этой ситуации уже Шенберг был вправе сетовать на то, что Хауэр заимствовал у него если не саму суть, то понятие 12-тоновой композиции: «Название это мое. До нашей беседы

Хауэр говорил исключительно об атональной музыке»<sup>13</sup>.

Итак, стремительное развитие 12-тоновой техники приводит к тому, что слово «атональность» в музыкально-теоретическом дискурсе используется все реже и реже. Однако оно сохраняет и даже усиливает свое значение в самой реакционной музыкальной критике, становясь синонимом «немузыки», собирательным обозначением всего того, что не соответствует критериям настоящего искусства [25, 264–270].

Критике подвергаются следующие свойства атональной музыки:

1) невозможность природного, акустического обоснования;

2) рационализм, аэмоциональность, интеллектуальный конструктивизм;

3) отсутствие всякой организации, хаос, анархия;

4) расовая чуждость, губительное для народных инстинктов еврейское изобретение, способное уничтожить характер немецкой нации;

5) политическая угроза, музыкальный большевизм, что подтверждает очевидная параллель между отказом от тональности и крушением монархии.

Лагерь противников атональности отнюдь не однороден и включает в себя и маститых композиторов, представителей ориентированной на классицизм новой музыки (П. Хиндемит, А. Казелла), и отрицающих какую бы то ни было новую музыку приверженцев ценностей прошлого (Х. Пфифнер, Ю. Корнгольд), и реакционных критиков, обслуживающих интересы набирающего силу национал-социализма.

Шенберг, как известно, был очень восприимчив к негативной критике, но не считал возможным вступать в полемику с журналистами. Обычно

это делал Берг, имея перед глазами непревзойденный образец полемиста — своего кумира венского сатирика Карла Крауса. На протяжении целого десятилетия он вел поединок с музыкальным критиком венской газеты «Neue Freie Presse» Юлиусом Корнгольдом, защищая интересы не только своей собственной музыки и музыки Шенберга, но и всего нового искусства. Венцом этой полемики стал полностью написанный Бергом и прочитанный на радио в апреле 1930 года, в преддверии венской премьеры оперы «Воццек», диалог «Что такое атональность» [10]. В диалоге, стилизованном в виде средневекового ученого диспута, Берг подводит итог всему написанному им об атональности прежде. Он рассматривает это одиозное слово как препятствие на пути понимания новой музыки, аккумулирующей все богатство, накопленное за длительный период развития музыкального искусства, и резюмирует предельно кратко: атональность — порождение дьявола.

Однако это не стало последним гвоздем, забитым в крышку одиозного слова. Особую позицию занял ученик Берга Теодор Адорно. Полемизируя с давним противником атональной музыки Альфредо Казеллой, который в программной статье «Скарлаттина» (1929) заявил об «окончательной

ликвидации атонального интермеццо» [14, 26], Адорно пытается дать новую жизнь термину, заявляя, что «выражение не так плохо, как его выставляют: оно энергично отталкивается от прошлого и от слияния с ним» [6, 191]. «Интермеццо — это будущее музыки», — заключает он, и слова эти оказываются пророческими [6, 193]. Однако пророчество сбылось не сразу, будущее оказалось отсроченным. В 1930-е гг. именно атональность как удобное и понятное клише для всей новой музыки становится мишенью критики идеологов нацизма и фактически попадает под запрет, «теоретики атональности» Шенберг и Хиндемит (!) фигурируют на выставке «Дегенеративное искусство» (1938) [15, 21]. Авторы атональной музыки либо изгоняются за пределы Третьего Рейха, либо уходят во внутреннюю эмиграцию.

На этом заканчивается первая глава истории термина «атональность». В целом он разделит судьбу многих терминов в искусстве XX века: вначале они грешат неопределенностью и расплывчатостью, затем быстро устаревают, не поспевая за стремительным развитием художественной практики, далее становятся разменной картой в идеологической борьбе, и лишь спустя годы и десятилетия, возможно, получают то место, которое они заслуживают.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Векслер Ю. О двух венских школах 12-тоновой техники: Шенберг vs. Хауэр // Журнал ОТМ. 2015 / 3 (11). С. 1–11.
2. Власова Н. Творчество Арнольда Шенберга. Москва: ЛКИ, 2007. 528 с.
3. Дальхауз К. В замкнутом кругу // Дальхауз К. «Почему так трудно понимать Новую музыку?» (1986) / пер. С. Наумовича. Режим доступа: [http://stravinsky.online/karl\\_dalkhauz\\_v\\_zamknutom\\_krugu](http://stravinsky.online/karl_dalkhauz_v_zamknutom_krugu) Дата обращения: 5.01.2019.
4. Шевалье Л. История учений о гармонии. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1932. 184 с.
5. Шенберг А. Письма. 2-е изд. СПб.: Композитор, 2008. 461 с.

6. *Adorno T.W.* Atonales Intermezzo? // *Anbruch*. 1929. № 5. S. 187–193.
7. *Beiche M.* Zwölftonmusik // *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* / herausg. von Н.Н. Eggebrecht und А. Riethmüller. Wiesbaden: Steiner 1971–2006, 3700 S. Bd. 6. S. 1–13. Режим доступа: <http://daten.digitale-sammlungen.de/0007/bsb00070514/images/index.html?fi=93.174.98.30&seite=647&pdfseite=> Дата обращения: 7.01.2019.
8. *Bekker P.* Schönberg: «Erwartung» // *Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstag* 13. September 1924: Sonderheft der *Musikblätter des Anbruch*. 1924. № 7–8. S. 275–282.
9. *Berg A.* Warum ist Schönbergs Musik so schwer verständlich? // *Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstag* 13. September 1924: Sonderheft der *Musikblätter des Anbruch*. 1924. № 7–8. S. 329–341.
10. *Berg A.* Was ist atonal (Ein Dialog) // 23. *Eine Wiener Musikzeitschrift*. Nr. 26/27. 8 Juni 1936. S. 1–11.
11. *Bloch E.* Geist der Utopie. München usw.: Duncker & Humblot, 1918. 445 S.
12. Briefwechsel Arnold Schönberg — Alban Berg / hrsg. von Brand, Juliane; Hailey, Christopher; Meyer, Andreas. Mainz u.a.: Schott, 2007. Bd. II. 655 S.
13. *Budde E.* Atonalität // *MGG Online* / hrsg. von L. Lütteken. Kassel, Stuttgart, New York: 2016 ff.. Режим доступа: <https://www-1mgg-2online-1com-10047902z13d2.han.onb.ac.at/article?id=mgg15103&version=1.0> Дата обращения: 3.01.2019.
14. *Casella A.* Scarlattiana // *Anbruch*. 1929. № 1. S. 26–28.
15. *Dumling A.* «Gefährlichste Zerstörer unseres rassemäßigen Instinkts». NS-Polemik gegen die Atonalität // *Neue Zeitschrift für Musik*. 1995. No. 1. S. 20–29.
16. *Eimert H.* Offener Brief // *Die Musik*. XVII/6 (März 1925). S. 478.
17. *Eimert H.* Atonale Musiklehre. Leipzig, 1924. 36 S.
18. *Eimert H.* Zum Kapitel: «Atonale Musik» // *Die Musik*. XVI/12 (September 1924). S. 899–904.
19. *Eisler H.* Arnold Schönberg, der musikalische Reaktionär // *Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstag* 13. September 1924. Sonderheft der *Musikblätter des Anbruch*. 1924. № 7–8. S. 312–313.
20. *Hauer J.M.* Vom Wesen des Musikalischen. Leipzig–Wien: Waldheim-Eberle, 1920. 66 S.
21. *Hauer J.M.* Atonale Musik // *Die Musik*. 1923. 16. Jg. H. 2. S. 103–106.
22. *Hauer J.M.* Melische Tonkunst // *Diederichs J., Fheodoroff N., Schwieger J.* (Hrsg.) *Josef Matthias Hauer: Schriften, Manifeste, Dokumente*. DVDrom. Wien, 2007. S. 292–296.
23. *Hauer J.M.* Offener Brief // *Die Musik*. XVII/2 (November 1924). S. 157.
24. *Hohmaier S.* Vorwort // *Jahrbuch 2008/2009 des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* / herausgegeben von Simone Hohmaier. Mainz: SCHOTT, 2009. S. 7–8.
25. *John E.* «Musikbolschewismus»: Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918–1938. Stuttgart: Metzler, 1994. 437 S.
26. *Klenau P. von.* Tonal — A-Tonal // *Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstag* 13. September 1924: Sonderheft der *Musikblätter des Anbruch*. 1924. № 7–8. S. 309–310.
27. *Kinzler H.* Atonalität // *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* / herausg. von Н.Н. Eggebrecht und А. Riethmüller. Wiesbaden: Steiner 1971–2006, 3700 S. Bd. 1. S. 1–33. Режим доступа: <http://daten.digitale-sammlungen.de/0007/bsb00070509/images/index.html?fi=193.174.98.30&seite=201&pdfseite=> Дата обращения: 3.01.2019.
28. *Pratella B.* Manifesto tecnico della Musica futurista // *Marinetti F. T.* *I manifesti del futurismo*. Firenze: Edizioni di «Lacerba», 1914. P. 45–51.
29. *Schönberg A.* Harmonielehre. Wien: Universal-Ed., 2001. 520 S.
30. *Schönberg A.* Style and idea: selected writings / ed. by Leonard Stein. London: Faber & Faber, 1975. 559 S.
31. *Stein E.* Neue Formprinzipien // *Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstag* 13. September 1924: Sonderheft der *Musikblätter des Anbruch*. 1924. № 7–8. S. 286–303.

32. *Theurich J.* Briefwechsel zwischen Arnold Schönberg und Ferruccio Busoni 1903–1919 (1927) // Beiträge zur Musikwissenschaft 1977. Heft 3. S. 162–211.

33. *Weaver J.L.* Theorizing atonality: Herbert Eimert's and Jefim Golyscheff's contributions to composing with twelve tones. Dissertation PH.D. University of North Texas, 2014. 243 p.

## REFERENCES

1. *Veksler Yu.S.* O dvukh venskikh shkolakh 12-tonovoy tekhniki: Shenberg vs. Khauer // Zhurnal OTM [Two Viennese schools of 12-tone techniques, Schoenberg vs. Hauer // The Music Theory Society's Journal]. 2015 / 3 (11). P. 1–11.

2. *Vlasova N.* Tvorchestvo Arnol'da Shenberga [The Oeuvre of Arnold Schönberg]. Moskva: LKI [Moscow, LKI], 2007. 528 p.

3. *Dal'khauz K.* V zamknutom krugu [In a vicious circle] // Dal'khauz K. «Pochemu tak trudno ponimat' Novuyu muzyku?» [«Why is it so hard to understand New music?»] (1986) / per. S. Naumovicha. URL: [http://stravinsky.online/karl\\_dalkhauz\\_v\\_zamknutom\\_krugu](http://stravinsky.online/karl_dalkhauz_v_zamknutom_krugu) (Accessed 5.1.2019).

4. *Sheval'e L.* Istoriya ucheniy o garmonii [Istoriya ucheniy o garmonii]. Moskva: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo [Moscow, State muzykal'noe publisher], 1932. 184 p.

5. *Shenberg A.* Pis'ma. 2-e izd. [Letters. 2nd edition]. SPb.: Kompozitor [SPb, Composer], 2008. 461 p.

6. *Adorno T.W.* Atonales Intermezzo? [Atonal Intermezzo?] // Anbruch. 1929. № 5. S. 187–193.

7. *Beiche M.* Zwölfertonmusik [Twelve-tone music] // Handwörterbuch der musikalischen Terminologie / herausg. von H.H. Eggebrecht und A. Riethmüller. Wiesbaden: Steiner 1971–2006, 3700 S. Bd. 6. S. 1–13. URL: <http://daten.digitale-sammlungen.de/0007/bsb00070514/images/index.html?fi=193.174.98.30&seite=647&pdfseite=> (Accessed 7.01.2019).

8. *Bekker P.* Schönberg: «Erwartung» [Schoenberg: «Expectation»] // Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstag 13. September 1924: Sonderheft der Musikblätter des Anbruch. 1924. № 7–8. S. 275–282.

9. *Berg A.* Warum ist Schönbergs Musik so schwer verständlich? [Why is Schoenberg's music so hard to understand?] // Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstag 13. September 1924: Sonderheft der Musikblätter des Anbruch. 1924. № 7–8. S. 329–341.

10. *Berg A.* Was ist atonal (Ein Dialog) [What is atonal (A Dialog)] // 23. Eine Wiener Musikzeitschrift. Nr. 26/27. 8 Juni 1936. S. 1–11.

11. *Bloch E.* Geist der Utopie [In the spirit of utopia]. München usw.: Duncker & Humblot, 1918. 445 S.

12. Briefwechsel Arnold Schönberg — Alban Berg [Arnold Schoenberg — Alban Berg Correspondence] / hrsg. von Brand, Juliane; Hailey, Christopher; Meyer, Andreas. Mainz u.a.: Schott, 2007. Bd. II. 655 S.

13. *Budde E.* Atonalität [Atonality] // MGG Online/ hrsg. von L. Lütteken. Kassel, Stuttgart, New York: 2016ff.. URL: <https://www-1mgg-2online-1com-10047902z13d2.han.onb.ac.at/article?id=mgg15103&version=1.0> (Accessed 3.01.2019).

14. *Casella A.* Scarlattiana [Scarlattiana] // Anbruch. 1929. № 1. S. 26–28.

15. *Dumling A.* «Gefährlichste Zerstörer unseres rassemäßigen Instinkts». NS-Polemik gegen die Atonalität [«The most dangerous destroyer of our racially violent instinct». NS-polemics against atonality] // Neue Zeitschrift für Musik. 1995. No. 1. S. 20–29.

16. *Eimert H.* Offener Brief [Open Letter] // Die Musik. XVII/6 (März 1925). S. 478.

17. *Eimert H.* Atonale Musiklehre [Atonal Music Theory]. Leipzig, 1924. 36 S.

18. *Eimert H.* Zum Kapitel: «Atonale Musik» [To the Chapter: «Atonal Music»] // Die Musik. XVI/12 (September 1924). S. 899–904.

19. *Eisler H.* Arnold Schönberg, der musikalische Reaktionär [Arnold Schönberg, the musical reactionary] // Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstage 13. September 1924. Sonderheft der Musikblätter des Anbruch. 1924. № 7–8. S. 312–313.

20. *Hauer J.M.* Vom Wesen des Musikalischen [The essence of musical]. Leipzig–Wien: Waldheim-Eberle, 1920. 66 S.

21. *Hauer J.M.* Atonale Musik [Atonal Music] // Die Musik. 1923. 16. Jg. H. 2. S. 103–106.

22. *Hauer J.M.* Melische Tonkunst [Melic Sound Art] // Diederichs J., Fheodoroff N., Schwieger J. (Hrsg.) Josef Matthias Hauer: Schriften, Manifeste, Dokumente. DVDrom. Wien, 2007. S. 292–296.

23. *Hauer J.M.* Offener Brief [Open Letter] // Die Musik. XVII/2 (November 1924). S. 157.

24. *Hohmaier S.* Vorwort [Preface] // Jahrbuch 2008/2009 des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz / herausgegeben von Simone Hohmaier. Mainz: SCHOTT, 2009. S. 7–8.

25. *John E.* «Musikbolschewismus»: Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918–1938 [«Music Bolshevism»: The politicization of music in Germany, 1918–1938]. Stuttgart: Metzler, 1994. 437 S.

26. *Klenau P. von.* Tonal — A-Tonal [Tonal — A Tonal] // Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstage 13. September 1924: Sonderheft der Musikblätter des Anbruch. 1924. № 7–8. S. 309–310.

27. *Kinzler H.* Atonalität [Atonality] // Handwörterbuch der musikalischen Terminologie / herausg. von H.H. Eggebrecht und A. Riethmüller. Wiesbaden: Steiner 1971–2006, 3700 S. Bd. 1. S. 1–33. URL: [http://daten.digital-sammlungen.de/0007/bsb00070509/images/index.html?fp=193.174.98.30&seite=201&pdfseite=\(Accessed 3.01.2019\)](http://daten.digital-sammlungen.de/0007/bsb00070509/images/index.html?fp=193.174.98.30&seite=201&pdfseite=(Accessed 3.01.2019)).

28. *Pratella B.* Manifesto tecnico della Musica futurista [Futurist music technical poster] // Marinetti F.T. I manifesti del futurismo. Firenze: Edizioni di «Lacerb», 1914. P. 45–51.

29. *Schönberg A.* Harmonielehre [Theory of harmony]. Wien: Universal-Ed., 2001. 520 S.

30. *Schönberg A.* Style and idea: selected writings / ed. by Leonard Stein. London: Faber & Faber, 1975. 559 S.

31. *Stein E.* Neue Formprinzipien [New Principles of Form] // Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstage 13. September 1924: Sonderheft der Musikblätter des Anbruch. 1924. № 7–8. S. 286–303.

32. *Theurich J.* Briefwechsel zwischen Arnold Schönberg und Ferruccio Busoni 1903–1919 (1927) [Exchange of letters between Arnold Schönberg and Ferruccio Busoni Correspondence 1903–1919 (1927)] // Beiträge zur Musikwissenschaft 1977. Heft 3. S. 162–211.

33. *Weaver J.L.* Theorizing atonality: Herbert Eimert's and Jefim Golyscheff's contributions to composing with twelve tones. Dissertation PHD. University of North Texas, 2014. 243 p.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Цит. по: [27, 4].

<sup>2</sup> Цит. по: [27, 5].

<sup>3</sup> Цит. по: [32, 170–171].

<sup>4</sup> Цит. по: [27, 23].

<sup>5</sup> Письмо от 27.12.1919 [12, 95].

<sup>6</sup> Rudolf Pannwitz. Der Geist der Tschechen. Wien, 1919.

<sup>7</sup> Письмо от 25.1.1920 [12, 105–106].

<sup>8</sup> Цит. по: [13].

<sup>9</sup> См. об этом также: [2, 72–74].

<sup>10</sup> Цит. по: [13].

<sup>11</sup> Hauer J.M. Vom Wesen des Musikalischen: ein Lehrbuch der atonalen Musik. Berlin, Wien usw.: Haslinger, 1923. 64 S.

<sup>12</sup> См. об этом: [1].

<sup>13</sup> Цит. по: [7, 7].