

Векслер Юлия Сергеевна

wechsler@mts-nn.ru

Доктор искусствоведения, профессор
кафедры истории музыки Композиторско-
музыковедческого факультета
Нижегородской государственной
консерватории имени М. И. Глинки

Prof. Yulia S. Veksler, D.A.

wechsler@mts-nn.ru

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory,
Department of Composition and Musicology,
Music History Division

О двух венских школах двенадцатитоновой техники: Шёнберг vs. Хауэр

Аннотация

В статье поставлена проблема композиторской и теоретической школы Йозефа Маттиаса Хауэра как самостоятельной 12-тоновой ветви австрийской музыки XX века, альтернативной школе Шёнберга. Рассматривается просветительская и преподавательская деятельность Хауэра («Свободное движение», Австрийский семинар 12-тоновой музыки). Очерчивается круг учеников и последователей Хауэра (Отмар Штайнбауэр, Виктор Соколовски, Герман Хайс): некоторые из них восприняли его музыкально-философские идеи вне стилевой парадигмы; другие унаследовали и развивали технику музыкальной композиции, которая обеспечивала бы создание благозвучных произведений, основанных на функциональном равноправии всех двенадцати тонов. Сопоставление основополагающих художественных принципов Шёнберга и Хауэра позволяет определить роль и место Хауэра в музыке XX века.

Ключевые слова

12-тоновая техника, «нововенская школа», Арнольд Шёнберг, Йозеф Маттиас Хауэр, Отмар Штайнбауэр, Виктор Соколовски, Герман Хайс, учение о звуковых рядах

Two Viennese Schools of Twelve-tone Technique: Schönberg vs. Hauer

Abstract

The article presents an approach to Josef Matthias Hauer's school of composition and music theory as an independent branch of the twentieth-century twelve-tone Austrian music, considered to be alternative to Schönberg's. Hauer's education and teaching activity ('Free Movement', the Austrian Twelve-tone Music Seminar) are viewed. The circle of Hauer's pupils and followers (Othmar Steinbauer, Victor Sokolowski, Hermann Heiß) is outlined: some of them have accepted his musical and philosophical ideas less his stylistic paradigm; the others have apprehended and developed his technique that would ensure creating harmonious musical compositions based on the functional equality of all the twelve tones. The comparison of Schönberg's and Hauer's basic artistic principles allows to define the latter's role and place in the context of the twentieth-century music.

Keywords

Twelve-tone technique, Second Viennese School, Arnold Schönberg, Josef Matthias Hauer, Othmar Steinbauer, Victor Sokolowski, Hermann Heiß, *Klangreihenlehre*

«У Америки есть атомная бомба — у нас, у австрийцев, есть 12-тоновая музыка»¹ [31, 106], — эти слова были произнесены в 1946 году Йозефом Маттиасом Хауэром. Они символичны: из многочисленных известных нам опытов 12-тоновой композиции² большая часть возникла на австрийской почве. В истории музыки единоличным автором метода додекафонии остался глава «нововенской школы» Арнольд Шёнберг. Но была и иная, альтернативная ему 12-тоновая ветвь, идущая от Хауэра, который ревниво именовал себя «духовным предтечей и (вопреки многим подражателям) пока ещё единственным знатоком и мастером двенадцатитоновой музыки» [цит. по: 6, 250]. Данная статья посвящена соотношению этой её ветви со школой Шёнберга.

В выборе подобной темы есть определённый риск, поскольку она мало изучена музыковедением: соответствующие материалы хранятся в архивах и библиотеках большей частью неосвоенные и не востребовавшиеся. Тем не менее, обратиться к ней необходимо, чтобы получить более объективную и полную картину развития австрийской музыки XX века. Насколько правомерно говорить о существовании двух 12-тоновых школ? Сохранившиеся источники свидетельствуют о том, что утверждение о школе Хауэра вовсе не преувеличение. Это учение в истории музыки, на первый взгляд маргинальное, обладало определённой привлекательностью для его многочисленных сторонников, которые, черпая в нём творческие импульсы, развивали его и в Австрии, и за её пределами.

Но вначале напомним некоторые факты из истории школы Шёнберга — «нововенской школы», которая сформировалась задолго до открытия метода додекафонии (об этом см. [4, 41–50]). Ядро школы составили ученики «первого призыва» — Берг и Веберн, пришедшие к Шёнбергу в 1904 году; будучи автодидактом, Шёнберг учился вместе с ними. Преподавание совпало с периодами наивысшей активности композитора — кульминацией экспрессионистского периода его творчества перед Первой мировой войной, а также разработкой метода композиции двенадцатью тонами в начале 1920-х. Школу спланивало многое: и магнетизм личности самого Шёнберга, деспотично требовавшего от учеников безграничной преданности и почти апостольского служения, и необходимость отстаивать свои убеждения перед лицом враждебно настроенной критики. Преподавание Шёнберга в Вене имело неофициальный характер, будучи частью той оппозиционной культуры, на почве которой взошли семена наиболее важных открытий эпохи венского модерна.

Чему учил Шёнберг? Служению искусству — в моральном отношении, логике музыкального мышления — в отношении техники композиции. Хотя он воспитывал своих учеников на классических образцах, они были в курсе всех открытий учителя, составляя путеводители, клавиры, тематические анализы и посещая премьеры мэтра по всей Европе. Метод композиции двенадцатью тонами, который откристаллизовался в сочинениях Шёнберга начиная с 1921 года, он по сути никогда не преподавал ученикам, если не считать легендарного собрания в Мёдлинге в феврале 1923 года (об этом см. [1, 476]): ученики, подчас опережая учителя, осваивали метод сами, рассматривая это как моральный долг перед Шёнбергом и искусством.

В 1920-е годы Шёнберг не выступает публично с комментированием своей техники, полагая это преждевременным. Своего рода табу, наложенное на разглашение метода, придаёт последнему налёт герметизма. Однако внешние причины — и неприятие публики, и искажённое толкование композиционных принципов критикой, и необходимость отстаивать приоритет в области 12-тоновой композиции — всё же заставляют композитора прервать молчание. В 1924 году в юбилейном выпуске журнала

¹ Здесь и далее: перевод цитат на русский язык Ю. В., если не указано иное.

² Согласно определению Светланы Курбатской, 12-тоновость — это «система мышления, основанная на автономии каждой из 12 высот» [7, 32]. Йозеф Маттиас Хауэр (Josef Matthias Hauer, 1883–1959) — австрийский композитор.

«Musikblätter des Anbruch»³ выходит в свет статья Эрвина Штайна «Новые принципы формы» [30], где впервые обнародован шёнберговский метод. Ему посвящены приватные циклы лекций Берга и Веберна в Вене (1932–1933), которые стали актом солидарности с учителем в преднацистские годы. Если Веберн, рассматривая «Путь к Новой музыке», говорит об исторической легитимации 12-тонового метода в целом, то Берг делает это на примере эволюции творчества Шёнберга, ведущей от тональной музыки через атональность к 12-тоновости⁴.

Сам Шёнберг обращается к публике с разъяснением своих принципов в европейский период лишь однажды — в докладе на Франкфуртском радио о Вариациях ор. 31, состоявшемся в марте 1931 года [1, 335–354]. Приход к власти национал-социалистов, объявивших творчество Шёнберга и его учеников выродившейся музыкой, эмиграция Шёнберга в Америку, где он, по словам К.-М. Шмидта, «избавился от груза музыкально-исторической необходимости» [11, 13; пер. с нем. Н. О. Власовой] и значительно смягчил свой 12-тоновый ригоризм, безвременная смерть Берга, трагическая гибель Веберна, — всё это практически положило конец деятельности школы Шёнберга в Вене.

Путь Хауэра, соперника Шёнберга, в эти годы был иным. Автодидакт, как и Шёнберг, он пришёл в музыку намного позже, когда тот уже достиг зрелости. Но если Шёнберг, благодаря исключительному таланту, труду и упорству, совершил рывок от дилетантизма к профессионализму высшей пробы, то Хауэр как будто и не стремился к этому, избрав свой путь в музыке. Через эксперименты в области синестезии в 1919 году Хауэр приходит к открытию 12-тонового атонального мелоса⁵ — формально *до* Шёнберга, что впоследствии даёт ему право настаивать на своём приоритете. «Двенадцатитоновый закон — закон атональной мелодии» он формулирует следующим образом: «В атональной музыке нет тоник, доминант, субдоминант, ступеней, разрешений, консонансов, диссонансов, а [есть] только двенадцать интервалов равномерной темпации» (цит. по: [6, 226]).

Если Шёнберг — оппозиционер, то Хауэр — фигура почти маргинальная, в глазах многих тип «городского сумасшедшего»⁶, которого не воспринимали всерьёз. Однако это сообщает ему необычайную притягательность в среде самых разных представителей мира искусства. Горячо поддерживает Хауэра Герман Бар, покровительство ему оказывает Адольф Лоос, возникает тесная дружба и обмен идеями с Йоханнесом Иттенем [3]. Восторг вызывает Хауэр в салоне Альмы Малер — след этого остаётся в романе Франца Верфеля (с Хауэра списана фигура Матиаса Фишбёка: об этом см. [13, 98])⁷.

Подобно Шёнбергу, Хауэр одержим жаждой преподавания. Но оно носит иной характер: он не обучает ремеслу, поскольку само ремесло для него имеет второстепенное значение. Его стезя — скорее, истовое просветительство, если не проповедничество: Вена после Первой мировой войны предлагает для этого массу возможностей. С 1918 года Хауэр начинает выступать с публичными лекциями, где излагает свою концепцию атональной музыки, публикует многочисленные теоретические труды. После неудачи с

³ „Musikblätter des Anbruch“ (букв.: «Музыкальные листки начала», 1919–1937) — журнал о Новой музыке, который издавало венское Универсальное издательство (Universal Edition).

⁴ Подробнее о лекциях Веберна и Берга см.: [9, 144–154; 2, 713–722].

⁵ Мелос — основа всей теоретической системы Хауэра, рассматриваемый им как «главный элемент музыки, определяющий всё её содержание»: это «первооснова, сущность, смысл, источник всей духовной культуры человечества» [6, 224].

⁶ Об этом пишет Герман Пфогнер: «Если в Вене, где Хауэр живёт с 1914 года, кто-либо спросит о нём, почти всегда получит ответ: он же „сумасшедший“» [27, 211].

⁷ Адольф Лоос (Adolf Loos, 1870–1933) — австрийский архитектор. Йоханнес Иттен (Johannes Itten, 1888–1967) — швейцарский художник и искусствовед. Герман Бар (Hermann Bahr, 1863–1934) и Франц Верфель (Franz Werfel, 1890–1945; третий муж Альмы Малер) — австрийские писатели. Матиас Фишбёк (Matthias Fischböck) — герой романа Франца Верфеля «Верди» («Verdi. Roman der Oper», 1924).

курсами в веймарском Баухаузе⁸, которые пытался устроить для него Иттен, Хауэр оказывается в центре группы «Свободное движение» („Freie Bewegung“, 1918–1922), собиравая вокруг себя и художников, и музыкантов. Примечательно, что цикл своих лекций он называет «Венской атональной школой» („Atonale Schule Wien“, 1920). Хауэр привлекает на свою сторону не только дилетантов, но и серьёзных академических музыкантов — он активно печатается в изданиях новой музыки «Anbruch» и «Melos»⁹.

Взаимоотношения Хауэра с Шёнбергом и его школой — отдельная тема. Шёнберг хорошо знал о композиторских опытах Хауэра [29, 73], чьи сочинения звучали не только в публичных концертах, но и в рамках Общества закрытых исполнений музыки¹⁰. Видимо, поначалу Шёнберг не воспринимал Хауэра всерьёз, но впоследствии это отношение изменилось: он увидел в нём соперника, который вынуждал его отстаивать свой приоритет в области 12-тоновой техники (об этом см. [8, 422–424]).

Начиная с 1913 года Хауэр предпринимает три неудачные попытки установить контакт с Шёнбергом, после чего занимает открыто негативную позицию, полагая себя несправедливо обиженным и обойдённым (такая позиция поддерживается и современными хауэрианцами). Масла в огонь подливают и резкие критические реплики Теодора Адорно, назвавшего Хауэра «изобретателем „перпетуум мобиле“» [12, 363].

Наиболее продуктивной стала дискуссия Шёнберга и Хауэра в ноябре-декабре 1923 года, когда между двумя первооткрывателями 12-тоновой музыки состоялись обмен письмами и личная встреча (впрочем, она была не первой)¹¹. Обращаясь к Шёнбергу, Хауэр исходит из признания двух равноценных открытий: «Мы нашли бриллиант: вы смотрите на него с одной стороны, я — с другой». Поначалу он настроен на конструктивное сотрудничество, демонстрируя попытку найти общее в двух системах и призывая к объединению всех приверженцев 12-тоновой техники композиции — думается, не без влияния директив Международного общества Новой музыки (Internationale Gesellschaft für Neue Musik, основано в 1922 г.). «Люди ломают головы и не могут понять, почему Шёнберг и Хауэр чужды друг другу», — читаем в первом письме. Действительно, общность двух венских мэтров 12-тоновой музыки не вызывает сомнений: это и тернистый путь к признанию, и поставленное во главу угла служение искусству, и неприятие «музыкальной индустрии». «Наши противники живут лишь нашей видимой разобщённостью», — отмечает Хауэр, предлагая объединиться без ущерба для творчества и, с пользой для мира, основать атональную школу. Сам Хауэр выказывает готовность служить Шёнбергу: преподавать на «низшей» ступени — то есть, учить чисто атональному, мелическому письму, — отдавая «высшую» ступень Шёнбергу и его ученикам.

Осторожный ответ Шёнберга демонстрирует в первую очередь желание оградить «свою территорию» в «12-тоновой стране», обозначив собственную позицию по принципиальным вопросам. Он откровенно признаётся в том, что деятельность Хауэра может поставить под сомнение самостоятельность его, Шёнберга, индивидуальных поисков. Подобные опасения в своё время заставили Шёнберга отказаться от идеи совместного написания книги о 12-тоновой технике — теперь же он предлагает другую возможность основательного и спокойного обмена мнениями: публичную дискуссию в одном из музыкальных журналов. Однако сотрудничество не состоялось, и это неуди-

⁸ Баухауз (Bauhaus, букв. «Дом строительства», 1919–1933) — учебное заведение, а также архитектурно-художественное объединение в Германии. Основатель — немецкий архитектор Вальтер Гропиус (второй муж Альмы Малер).

⁹ „Melos“ («Мелос», 1920–1934) — берлинский музыкальный журнал. Подробную биографию Хауэра см.: [17].

¹⁰ Общество закрытых исполнений музыки (Verein für musikalische Privataufführungen, 1918–1921) основано в Вене по инициативе Арнольда Шёнберга. В его задачу входило знакомство избранной публики с Новой музыкой в тщательно подготовленных исполнениях.

¹¹ Письма Шёнберга см.: [10, 154–160]. Письма Хауэра (29.11.1923, 6.12.1923 и 16.12.1925) см.: [17].

вительно. В предложении Хауэра нельзя не видеть исторической целесообразности, но не подлежит сомнению и его абсолютная художественная неосуществимость. С одной стороны, объединение «атональных сил» позволило бы с большим успехом противостоять неоклассицизму¹²; с другой — совместная деятельность Шёнберга и Хауэра была невозможна не только потому, что они по-разному понимали 12-тоновую технику (эти отличия описаны в литературе [6, 249–253; 7, 362–366], и мы не будем на них останавливаться). Они расходились в трактовке основополагающих понятий: кто есть композитор, что такое творческий процесс и что является его результатом.

Шёнберг творит в традиции европейской музыки Нового времени (по словам Хауэра, это «историческое развитие эпохи, обречённой на деградацию»¹³). Он мыслит себя композитором: его сочинения — «12-тоновые композиции», как он неоднократно подчёркивал [10, 239]. Цель его — представление музыкальной мысли, а додекафония позволяет вернуться к сочинению в классических формах и жанрах, то есть, к «тональности без тональности» (об этом см. [4, 81]).

Установки Хауэра совсем иные. Он называет себя «музыкантом» не в ремесленном (Musikant), но в учёном и эзотерическом смысле слова (Musiker) [17, 264], отсылая притом к средневековому или даже к пифагорейскому и древневосточному опыту, прежде всего философии даосизма [8, 420–421]. Отсюда — пристрастие к мелосу, монодическое мышление (несмотря на четырёхголосие), понимание 12-тоновой музыки как некой духовной медитации¹⁴. Цель её — интуитивное постижение мирового космического порядка, глубочайший взгляд на сущность вещей; композитор же — не изобретатель, не создатель музыкального произведения, но анонимный толкователь мелоса, чья задача — не сочинить его, но обнаружить. Отмечу, что все композиции, созданные Хауэром с 1939 года, носят одинаковые названия: «12-тоновая игра» („Zwölftonspiel“). Культивирование равномерной темперации, отказ от традиционного оркестрового звучания, нивелирование ритма и динамики, — всё это входит в хауэровское понимание музыки, аналог которому вряд ли можно было найти в современной ему музыкальной продукции. И хотя в 1920–30-е годы, когда Хауэр создаёт наиболее исполняемые и, по сути, компромиссные произведения, он в известной мере отступает от своего идеала, такое понимание музыки накладывает отпечаток на всё им созданное. Пожалуй, можно сказать, что творчество его имеет не столько художественную, сколько концептуальную ценность. Приходит на память имя Эрика Сати, чья роль в истории музыки — не создание шедевров, но генерирование идей, которые помогут создать эти шедевры другим. Сама же концепция музыки оказывается ближе одному из самых парадоксальных композиторов XX века — Джону Кейджу.

Вернёмся к проблеме школы. Фигура Хауэра была столь необычна, что представить кого-либо в числе его учеников или последователей — пусть не в ремесленном, но хотя бы в духовном смысле слова — довольно трудно. Тем не менее, они у него были. Сведения об обучавшихся у Хауэра есть с середины 1920-х годов, однако главные ученики сплотились вокруг него позже, в послевоенный период. Примечательно, что среди них были и «перебежчики» из шёнберговского лагеря: с точки зрения мэтра, они были фактически «дезертирами» — к этому вопросу мы ещё вернёмся.

Но вначале остановимся на ситуации в послевоенной Австрии, которая отнюдь не благоприятствовала развитию Новой музыки. Гибель Веберна в 1945 году, как от-

¹² Для Шёнберга и его школы это противостояние было весьма актуально: см., напр., текст шёнберговских Трёх сатир для хора: «Тональность или атональность» („Tonal oder atonal“ op. 28, 1925). Подробнее об исторической ситуации 1920-х годов см.: [2, 460].

¹³ Из письма к Паулю Клену от 6.10.1933 [17].

¹⁴ Хауэр нередко пользуется терминами ‘монодия’, ‘монодический’, — например, указывая на то, что «атональная музыка прежде всего одноголосна, монодична» („monodisch“). Подробное описание композиционного метода Хауэра см.: [24].

мечает Гертрауд Церха, «стала дурным аффтактом к послевоенному развитию» [14, 546]. Последствия войны для музыкального искусства оказались тяжёлыми, если не сказать фатальными. Бóльшая часть представителей школы Шёнберга эмигрировала; её венские представители, оставшиеся в живых (Х. Э. Апостель, Й. Польшауэр¹⁵), почти не проявляли активности. По-прежнему сохранялось сформированное неоклассицистами предубеждение против Шёнберга. Более перспективной оказалась ситуация в других видах искусства, поэтому обновление началось там.

Одним из центров становится венский Арт-клуб¹⁶, который в неформальной обстановке собирает вокруг себя всех ищущих людей в мире искусства: скульпторов, живописцев, литераторов. Здесь звучит и Новая музыка (преимущественно Сати, Мийо, Стравинский) [19, XXVI–XXVII]. Высокомерие классического авангарда с презрением аттестует эту деятельность как суррогатную. Тем не менее, именно здесь рождались импульсы обновления. Как ни удивительно, очень востребованным среди молодого поколения оказывается почти 70-летний Хауэр, который как будто воскресает из небытия нацистских лет. Наверное, не будет преувеличением сказать, что его время пришло. В Вене у него нет серьёзных конкурентов из школы Шёнберга. При помощи ученика, Йоханнеса Швигера, он организует ту самую «атональную школу», к которой шёл на протяжении более трёх десятилетий: Австрийский семинар 12-тоновой музыки¹⁷.

На частной квартире Швигера в течение шести лет, с 1953 по 1959 год, занимаются более восьмидесяти интересующихся. Среди них совсем мало музыкантов — зато есть художники, философы, журналисты, искусствоведы. В их числе экстравагантный Герхард Рюм¹⁸, сочиняющий на грани академического и неакадемического искусства, в пространстве взаимодействия речи и музыки. Для него Хауэр, указавший выход за пределы европейской музыкальной традиции, — один из наиболее радикальных композиторов первой половины столетия, предсказавший дальнейшее развитие музыкального искусства, в частности электронной музыки. «Его творчество... именно сегодня требует новой оценки», — отмечает Рюм [28, 34]. Посещал хауэровский семинар и Фридрих Церха — завершитель оперы Берга «Лулу», духовно близкий шёнберговской школе: оппозиционер по своей сути, он искал способ расширения музыкальных горизонтов, не будучи приверженцем творчества Хауэра. Двенадцатитоновые композиции Хауэра вдохновляли творчество Фрица Вотруб¹⁹, который черпал в них импульсы к переустройству венской Академии изобразительного искусства [15].

Сохранилась сформулированная Швигером программа семинара, которая проливает свет на цели и задачи этого примечательного учреждения (некоторые её пункты заставляют вспомнить установки шёнберговского семинара по композиции 1917 года). Заявляя о том, что семинар — специфически «австрийское» образование, место учёбы прежде всего для австрийцев, Хауэр утверждает приоритет Австрии в открытии 12-тоновой техники. Вместе с тем занятия могут посещать и иностранцы: это поможет им понять корни своей культуры или вновь открыть их. Семинар проводится абсолютно бесплатно, ибо «плата — это открытие подходящего человека». Любая коммерция, равно как и развлекательность, здесь запрещена.

¹⁵ Гертрауд Церха (Gertraud Cerha, р. 1928) — австрийский музыковед, супруга Фридриха Церхи (см. сноску 19). Ханс Эрих Апостель (Hans Erich Apostel, 1901–1972) и Йозеф Максимилиан Польшауэр (Josef Maximilian Polnauer, 1888–1969) — австрийские композиторы.

¹⁶ Арт-клуб (Art-Club, 1947–1959) — венское объединение молодых скульпторов, художников, писателей.

¹⁷ Материалы об этом семинаре см.: [17]. Йоханнес Швигер (Johannes Schwieger, 1892–1970) — австрийский искусствовед.

¹⁸ Герхард Рюм (Gerhard Rühm, р. 1930) — австрийский поэт и композитор.

¹⁹ Фридрих Церха (Friedrich Cerha, р. 1926) — австрийский композитор. Фриц Вотруба (Fritz Wotruba, 1907–1975) — австрийский скульптор.

Обучение, к которому допускаются представители всех профессий и возрастов, включает в себя три ступени: первая, самая лёгкая, — изучение 12-тонового письма; вторая, более сложная, — практика 12-тоновой игры или 12-тонового пения; третья, наивысшая и труднейшая, — слушание и понимание 12-тоновой музыки. В программе семинара: 12-тоновый шрифт (Zwölftonschrift), тропы (Tropen), четырёхголосный и четырёхцветовой мелический эскиз (ключ к голосоведению)²⁰, четверной контрапункт и равномерная температура. Всё перечисленное не ограничивается узкоспециальными задачами, но становится средством «гармонизации» людей и народов, способствует работе «ради понимания и мира». В заключение проводятся «эскизные» параллели: Хауэр и «И цзин», Хауэр и Хайдеггер, Хауэр и Эбнер, Хауэр и Бах, Хауэр и Гёте, Хауэр и Гёльдерлин, Хауэр и Лейбниц, Хауэр и Рихард Вильгельм²¹. Более подробное философское обоснование семинарских занятий содержится в записях Швигера, пока не расшифрованных.

Приведённая программа семинара 12-тоновой музыки Хауэра заставляет вспомнить знаменитый роман Германа Гессе «Игра в бисер» („Das Glasperlenspiel“, 1931–1942). В сущности, игра из комбинаций двенадцати тонов по определённым правилам вырастает до уровня игры «со всем содержанием и всеми ценностями... культуры» [5, 198; пер. с нем. С. К. Апта], а хауэровский кружок уподобляется Касталии — духовному оазису среди всеобщего распада и деградации. Некоторые исследователи полагают, что Гессе знал о Хауэре, не будучи знакомым с ним лично [16, 28].

Вернёмся к ученикам Хауэра, которые занимают разные позиции в рамках его школы. Среди них есть те, кто сравнительно немного общался с Хауэром, но воспринял от него духовные импульсы (Герхард Рюм). Были и те, кто находился рядом с учителем многие годы, занимались систематизацией его наследия, помогали в организационных делах: например, Иоханнес Швигер, одержимый мыслью о создании масштабного труда под названием „Hauer-Denkschrift“ (буквально: «труд памяти Хауэра»).

Наконец, должны быть названы те, кто развил его 12-тоновую технику в ином направлении — практической применимости. К последним относится Отмар Штайнбауэр. Любопытно, что в юности он был альтистом квартета Рудольфа Колиша и работал в шёнберговском Обществе закрытых исполнений музыки [33, 22]. Знакомство с Хауэром заставило сменить ориентиры. Штайнбауэр — автор самой значительной теории на основе учения Хауэра: учения о звуковых рядах (Klangreihenlehre), которое опубликовано посмертно его учеником Хельмутом Нойманом²² в 2001 году [26]. Сторонники этого учения называют себя «третьей венской 12-тоновой школой»²³ после Шёнберга и Хауэра. Не останавливаясь на подробном описании Klangreihenlehre, отме-

²⁰ Для фиксации своей музыки Хауэр разрабатывает особую восьмилинейную нотацию — графический аналог клавиатуры (подробнее см.: [8, 414]). «Тропы» в данном случае понимаются вполне традиционно для учения Хауэра — как интервальные варианты 12-ступенного хроматического звукоряда («44 конstellации, охватывающие 479.001.600 мелодических возможностей»). «Мелический эскиз» (Melischer Entwurf) — четырёхголосная схема, выполненная в четырёх цветах на восьмилинейном нотосце. Она экспонирует весь ряд с его производными формами и показывает движение голосов внутри статичного звукового «континуума» (12 четырёхзвучий, разделённых на 4 трёхчленные группы), а также служит источником ритмических и композиционных особенностей произведения [24, 118].

²¹ «И цзин» («Yì Jīng», «Книга перемен», VIII–VII века до н. э.) — памятник письменной культуры Китая; первоначально использовался для гадания, позже стал частью конфуцианского канона (Пятикнижие). Мартин Хайдеггер (Martin Heidegger, 1889–1976) — немецкий философ. Фердинанд Эбнер (Ferdinand Ebner, 1882–1931) — австрийский философ; также см. [20]. Рихард Вильгельм (Richard Wilhelm, 1873–1930) — немецкий синолог.

²² Рудольф Колиш (Rudolf Kolisch, 1896–1978) — австрийский скрипач, ученик Шёнберга. Отмар Штайнбауэр (Othmar Steinbauer, 1895–1962) и Хельмут Нойман (Helmut Neumann, р. 1938) — австрийские композиторы и музыковеды.

²³ Термин «12-тоновая школа» используют в первую очередь Штайнбауэр и его последователи. Вальтер Смойан говорит о «третьем направлении в 12-тоновой композиции»: см. [25, 232–233].

тим, что на основе 12-тоновой шкалы Штайнбауэр стремится создать учение о композиции в традиционном смысле: то есть, некий аналог прежних контрапункта и гармонии, который позволяет сочинять благозвучную 12-тоновую музыку, противостоящую жёстко диссонантной среде шёнберговской атональности. Техника Штайнбауэра не привязана к определённому стилю; кроме того, она утрачивает духовно-этический контекст, присущий творчеству Хауэра.

Среди практиков-хауэрианцев нужно назвать и Виктора Соколовски²⁴, который впервые публично исполнил анонимные «Zwölftonspiele» Хауэра и обратил его внимание на клавесин — впоследствии этот инструмент занял важное место в его творчестве [34, 9–10]. После смерти Хауэра Соколовски создаёт студию его имени (Hauer-Studio), затем Общество содействия 12-тоновой игре (Gesellschaft zur Pflege des Zwölftonspiels) и интенсивно занимается её преподаванием как практики музицирования среди не только академических, но и джазовых музыкантов (см. [32] и [18, 234]).

Также заслуживает внимания другой композитор из окружения Хауэра — Герман Хайс из Дармштадта, который соединил идеи Хауэра с принципами Молодёжного музыкального движения²⁵. Сочинениями Хайса заинтересовался Шёнберг и попросил его продемонстрировать их в Берлине на мастер-курсах по композиции в 1929 году [21, 68]. Однако интересен не только этот факт. Деятельность Хайса касается малоизвестной, но весьма любопытной темы: Хауэр в Дармштадте.

Как известно, поначалу Дармштадские курсы Новой музыки, инициированные в 1946 году, не были безраздельно отданы молодому поколению, не признававшему никаких «нео» и желавшему начать «с чистого листа»; их слушатели хотели увидеть живых представителей авангарда, пусть даже довоенного. Хайс вошёл в число преподавателей как единственный действующий композитор Дармштадта. Его доклад «Введение в 12-тоновую музыку» (1946) — пожалуй, первое слово о 12-тоновой технике в послевоенную эпоху. Опираясь на теорию Хауэра, он предлагает оригинальную, не шёнберговскую концепцию 12-тоновой музыки — атональной, но не диссонантной. Подобная «гипертональная» 12-тоновая музыка может рассматриваться как тонально, так и свободно атонально²⁶. Концепция эта не была поддержана и не стала альтернативой додекафонии «нововенской школы», как того желал Хайс. Однако огромный интерес к 12-тоновой технике, которая собрала вокруг себя в Дармштадте широкий круг адептов, не учившихся у Шёнберга и не разделявших его эстетических позиций, свидетельствовал о том, что техника отделилась от имени своего создателя. Несмотря на активные действия сторонников Шёнберга (среди них Герман Шерхен и Рене Лейбовиц), которые пытались пригласить мэтра в Дармштадт, ему не суждено было стать отцом нового направления²⁷: как известно, таковым был объявлен Веберн. Что касается Хауэра, он вновь оказался проигравшим в партийной борьбе: если на Первом конгрессе 12-тоновой музыки в 1949 году имя Хауэра ещё упоминалось, то впоследствии оно исчезло из дискуссий о 12-тоновой музыке (исключением были локальные мюнхенские

²⁴ Виктор Соколовски (Victor Sokolowski, 1911–1982) — австрийский композитор.

²⁵ Герман Хайс (Hermann Heiß, 1897–1966) — немецкий композитор. «Молодёжное музыкальное движение» («Jugendmusikbewegung») — с начала XX века в немецкоязычных странах: часть всеобщего движения городской молодёжи против буржуазных ценностей индустриальной эпохи. Практиковались исполнения народных песен и танцев, а также любительское музицирование, в том числе исполнения старинной музыки. Активным участником движения был Пауль Хиндемит (1895–1963), создавший ряд произведений специально для музыкантов-любителей.

²⁶ О 12-тоновой музыке в Дармштадте см.: [22, 171–189]. Текст доклада Хайса см.: [23, 25–39].

²⁷ Осуществлению этого плана помешала смерть Шёнберга 13 июля 1951 года, всего через несколько дней после триумфального исполнения «Танца вокруг золотого тельца» из оперы «Моисей и Аарон» под управлением немецкого дирижёра Германа Шерхена (Hermann Scherchen, 1891–1966). Рене Лейбовиц (René Leibowitz, 1913–1972) — французский композитор, дирижёр и музыковед.

конференции, которые проводили сторонники Хауэра, в их числе Герман Пфрөгнер²⁸). В сущности, Хауэр так и остался эдаким венским «genius loci».

Если очное соперничество Шёнберга и Хауэра разворачивалось до войны, то после 1945 года его продолжили ученики обоих мэтров. В частности, об этом свидетельствует известная история с романом Томаса Манна «Доктор Фаустус», в котором описана 12-тоновая техника, изобретённая главным героем — композитором Адрианом Леверкюном. Однако малоизвестно то, что свои претензии писателю предъявил не только Шёнберг: в этой истории был замешан и Хауэр. Одна из его учениц направила письмо Манну с доказательствами приоритета Хауэра. Манн, судя по всему, решил не раздувать пламя скандала и ответил, что факт первенства Хауэра ему известен, но он побоялся оскорбить старого больного человека и оставил всё как есть [35].

Итак, существует ли школа Хауэра? Пожалуй, на этот вопрос можно ответить утвердительно. Хотя она локализована в Австрии, последователи Хауэра есть в Южной Корее, в Японии и в Канаде. Техника «12-тоновой игры» Хауэра на протяжении нескольких десятилетий после его смерти преподавалась в рамках специально организованных программ и спецкурсов в официальных учебных заведениях (таких как Венская академия музыки и исполнительского искусства и Консерватория Вены). До недавнего времени существовала Консерватория имени Й. М. Хауэра в родном городе композитора — Винер-Нойштадте²⁹. В Австрии до сих пор есть приверженцы Хауэра, которые занимаются изучением и публикацией его наследия (к сожалению, их остаётся всё меньше). Парадоксально, но, при всей эзотеричности художественной практики Хауэра, она нашла путь к новому слушателю — заинтересованным энтузиастам, подчас не имеющим музыкального образования, которые играли и сочиняли 12-тоновые пьесы. Подобное музицирование — при всей его эстетической и стилистической несхожести — вероятно, можно было бы сравнить с орфовским «Шульверком»³⁰, точно так же обращённым ко всем желающим и вовлекающим их в спонтанный акт творчества.

Кто же победил и кто проиграл в соперничестве за приоритет в создании 12-тоновой композиции? Думается, этот вопрос не вполне корректен: победителями оказались и Хауэр, и Шёнберг, но каждый на своём поле. Шёнберг и его школа не нуждаются более в защите от нападков — по-иному следует видеть и Хауэра, привлекавшего и до сих пор привлекающего своеобразным очарованием маргинальности. Шёнберг открыл метод композиции, сравнимый с универсальным литературным языком (оговоримся, что он не был им изначально, но в определённый период времени стал восприниматься как таковой), — Хауэр же говорил на специфическом «венском диалекте». Если открытие Шёнберга определило магистральное направление новой музыки 1950-х, то Хауэр дал ту необходимую альтернативу, которая позволила преодолеть тупик модернизма в дальнейшем: подобно Бартоку, он открыл «Азию в Европе» — иначе говоря, «Восток на Западе», — следуя типично австрийской традиции. Несмотря на то что художественно убедительные результаты этого открытия появились позже (вспомним хотя бы мистериальное творчество Штокхаузена или концепцию Кейджа), школу Хауэра невозможно вычеркнуть из истории музыки XX века.

²⁸ К сожалению, информации о них найти не удалось. Герман Пфрөгнер (Hermann Pfrogner, 1911–1988) — австрийский юрист и музыковед.

²⁹ Консерватория Вены (Konservatorium Wien) основана в 1938 году, в настоящее время — Частный университет музыки и искусства города Вены (Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien). Венская академия музыки и исполнительского искусства основана в 1819 году, в настоящее время — университет (Universität für Musik und darstellende Kunst Wien). Винер-Нойштадт (Wiener Neustadt) — город в Австрии, в 50 километрах к югу от Вены.

³⁰ «Шульверк» («Schulwerk») — система музыкального воспитания детей, разработанная Карлом Орфом (1895–1982), а также специальные пособия для неё (Orff-Schulwerk. Musik für Kinder, 1950–1954).

Литература

1. Арнольд Шёнберг. Стилль и мысль: статьи и материалы / Сост., пер., коммент. Н. О. Власовой и О. В. Лосевой. М.: Композитор, 2006. 528 с.
2. Векслер Ю. С. Альбан Берг и его время. Опыт документальной биографии. СПб.: Композитор, 2009. 1136 с.
3. Векслер Ю. С. «Служить духу формой и цветом...» Йозеф Маттиас Хауэр и Йоханнес Иттен // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2012. № 2. С. 55–60.
4. Власова Н. О. Творчество Арнольда Шёнберга. М.: ЛКИ, 2007. 528 с.
5. Гессе Г. Степной волк. Игра в бисер. Рассказы и очерки / Пер. с нем. С. К. Апта. Кызыл: АСТ, 2004. 749 с.
6. Кудряшов Ю. «Учение о тропах» Й. М. Хауэра // Проблемы музыкальной науки. Вып. 5. М.: Музыка, 1983. С. 224–254.
7. Курбатская С. А. Серийная музыка: вопросы истории, теории, эстетики. М.: ТЦ «Сфера», 1996. 394 с.
8. Холопов Ю. Н. [и др.] Музыкально-теоретические системы: учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. / Ред.: Ю. Холопов, Л. Кириллина, Т. Кюрегян; отв. ред.: Г. Лыжов, Р. Поспелова, В. Ценова. М.: Композитор, 2006. 632 с.
9. Холопова В. Н., Холопов Ю. Н. Антон Веберн. Жизнь и творчество. М.: Сов. композитор, 1984. 319 с.
10. Шёнберг А. Письма / 2-е изд. СПб.: Композитор, 2008. 461 с.
11. Шмидт К.-М. Арнольд Шёнберг — дуайен нововенской школы в Америке? / Пер. с нем. Н. О. Власовой // Арнольд Шёнберг: вчера, сегодня, завтра: материалы международной научной конференции / Ред.: Е. А. Доленко, Е. И. Чигарёва. Мос. гос. консерватория, 2002. С. 8–16.
12. Adorno Th. W. Zur Zwölftontechnik // Adorno Th. Musikalische Schriften V. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984. 841 S. (Gesammelte Schriften. Bd. 18. Hrsg. v. R. Tiedemann u. K. Schultze). S. 363–369.
13. Blaukopf K. Österreichische Motive. Zu J. M. Hauer's geistiger Physiognomie // Österreichische Musikzeitschrift. 1966. № 3. S. 98–105.
14. Cerha G. Neue Musik aus Wien 1945–1990 // Österreichische Musikzeitschrift. 1990. № 10. S. 539–560.
15. Diederichs J. Bausteine zu einer universalen Mitte. Die Bedeutung Josef Matthias Hauer's für Wotruba, Hundertwasser und Rühm // Neue Züricher Zeitung. 18.10.2008. <http://www.nzz.ch/bausteine-zu-einer-universalen-mitte-1.1127490> / Дата обращения: 26.12.15.
16. Diederichs J. Das Glasperlenspiel — mit offenen Karten. Universalismus aus „Kastalien“ oder aus Wien? // Österreichische Musikzeitschrift. 2004. № 6. S. 26–29.
17. Diederichs J., Fheodoroff N., Schwieger J. (Hrsg.) Josef Matthias Hauer: Schriften, Manifeste, Dokumente. DVDrom. Wien: Lafite, 2007.
18. Felber A. Die Wiener Free-Jazz-Avantgarde: Revolution im Hinterzimmer. Wien; Köln; Weimar: Böhlau, 2005. 512 S.
19. Grassl M., Kapp R. (Hrsg.). Darmstadt-Gespräche: Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Wien. Wien; Köln; Weimar: Böhlau, 1996. 395 S.
20. Hartmann D. Hauer's Bild in den Schriften Ferdinand Ebner's // Österreichische Musikzeitschrift. 1966. № 3. S. 138–142.

21. *Henck H.* Hermann Heiß und Norbert von Hannenheim. Zwei Komponisten im Berliner Schönberg-Kreis // Arnold Schönbergs „Berliner Schule“. Musik-Konzepte 117–118. München: text & kritik, 2002. S. 66–83.
22. Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966. Geschichte und Dokumentationen in vier Bänden / Hrsg. von H. Danuser und G. Borio. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1997. Bd. 1. Geschichte. 469 S.
23. *Ibid.*: Bd. 3 Dokumentation. 707 S.
24. *Lichtenfeld M.* Untersuchungen zur Theorie der Zwölftontechnik bei Josef Matthias Hauer. Regensburg: G. Bosse, 1964. 234 S.
25. Musikgeschichte Österreichs / Hrsg. von R. Flotzinger und G. Gruber. Wien; Köln; Weimar: Böhlau. Bd. 3. Von der Revolution 1848 zur Gegenwart. 2. Aufl. 1995. 407 S.
26. *Neumann H.* (Hrsg.) Die Klangreihenkompositionslehre nach Othmar Steinbauer (1895–1962). Frankfurt am Main; Wien [etc.]: Lang, 2001. Bd. 1, 2. 495 S.
27. *Pfrogner H.* Die Zwölftordnung der Töne. Zürich: Amalthea, 1953. 280 S.
28. *Rühm G.* Alles auf die Reihe bringen // Österreichische Musikzeitschrift. 2005. № 4. S. 34–35.
29. *Sichardt M.* Die Entstehung der Zwölftonmethode Arnold Schönbergs. Mainz: Schott Verlag, 1990. 225 S.
30. *Stein E.* Neue Formprinzipien // Musikblätter des Anbruch. Vol. 6. Heft 7–8. 1924. S. 286–303.
31. *Stuckenschmidt H. H.* Hauers Alternative // Österreichische Musikzeitschrift. 1966. № 3. S. 105–112.
32. *Szmolyan W.* Ein Lehrgang über J. M. Hauer's Zwölftonspiel // Österreichische Musikzeitschrift. 1966. № 1. S. 32
33. *Šedivý D.* Serial composition and tonality: an introduction to the music of Hauer and Steinbauer. Wien: Ed. Mono / Monochrom, 2011. 169 p.
34. *Weiβ R. M.* (Hrsg.) Josef Matthias Hauer — 80 Jahre Zwölftonmusik. Wiener Neustadt: Kulturamt, 1999. 58 S.
35. *Ziegler Th. A.* Randbemerkungen zum „Doktor Faustus“ — Streit und seinen Folgen // Neues musikwissenschaftliches Jahrbuch. Bd. 2 (1993). S. 167–178.