

Гезина Шрёдер

gesine.schroeder@hmt-leipzig.de

Доктор искусствоведения, профессор
Венского университета музыки и
исполнительских искусств, профессор
Лейпцигского университета музыки и
драмы имени Ф. Мендельсона

Gesine Schröder

gesine.schroeder@hmt-leipzig.de

Dr. Habil. in Art Studies, Professor of Music
and Performing Arts, Vienna University,
Professor of F. Mendelssohn Music and
Drama Leipzig University

Местная экзотика: музыкальная культура Австрии в творчестве Георга Фридриха Хааса (Перевод Юлии Векслер)

Аннотация

Статья посвящена феномену локального экзотизма в микрохроматической музыке современного австрийского и американского композитора Георга Фридриха Хааса (р. 1953). Автор выявляет локальные истоки микрохроматики Хааса, к которым относится атмосфера музыкальной Вены fin de siècle (нестройное, размытое оркестровое звучание того времени), тембр альпийского рога — специально сконструированного инструмента, который демонстрируется туристам в Альпах — и локальная «конкретная музыка» (жужжание трансформаторной будки в месте, где композитор провел детские годы). В итоге автор приходит к пересмотру понятия экзотизма, которое включает в себя не только «чужое как свое», но также и «свое как чужое».

Ключевые слова

Георг Фридрих Хаас, микрохроматика, экзотизм, локализм, альпийский рог

Local exoticism: the musical culture of Austria in the works of Georg Friedrich Haas (Translated by Yuliya Veksler)

Abstract

The article is devoted to the phenomenon of local exoticism in the microtonal music of the modern Austrian and American composer Georg Friedrich Haas (b. 1953). The author identifies the local origins of Haas' microchromatics, which include the atmosphere of the fin de siècle musical Vienna (the discordant, blurred orchestral sound of that time), the timbre of the Alpine horn, a specially designed instrument that is shown to tourists in the Alps, and local “musique concrète” (the buzzing of a transformer booth in the place where the composer spent his childhood years). As a result, the author comes to a revision of the concept of exoticism, which includes not only “alien as one's own”, but also “one's own as another's”.

Keywords

Georg Friedrich Haas, microchromatics, exoticism, localism, alpine horn

К музыкально-теоретическим концепциям, едва ли получившим широкое распространение в XX столетии, относятся учения о микрохроматике Алоиса Хабы и Ивана Вышнеградского. Первые их варианты появились в двадцатые и в начале тридцатых годов XX века [8; 17]¹. Именно эти труды подтолкнули австрийского композитора Георга Фридриха Хааса к созданию собственных микрохроматических композиций². Сейчас Хаасу более шестидесяти лет³. Он в том возрасте, когда человек, как полагают многие, может похвастаться определенными (порой немалыми) жизненными успехами. В рядах композиторов Новой музыки он считается самым исполняемым. Его произведения играют известные музыкальные коллективы, они звучат в престижных концертных залах всего мира. Вспомним, что в 2014 году Берлинской филармонией (под руководством сэра Саймона Рэттла) наряду с произведениями Брамса и Дебюсси была исполнена Фантазия для оркестра *dark dreams* Хааса. А после берлинской премьеры сочинение было сыграно в Гамбурге, Брюсселе, Люксембурге, Кёльне, Вене, Франкфурте-на-Майне и Нью-Йорке. Например, *Concerto grosso № 1* для четырех альпийских рогов и оркестра был исполнен (каждый раз новым коллективом) в Мюнхене, Берлине, Вене и Цюрихе⁴. Преподавательская карьера Хааса также привлекает к себе внимание; вряд ли на этом поприще кто-нибудь смог достичь чего-то большего. Будучи профессором в Граце, десять лет назад (в 2005 году — Ю. В.) он занял должность профессора в Базеле, а с 2013 года как наследник Тристана Мюрая Хаас преподает в Колумбийском университете. Невероятный успех творчества Хааса объясняется также тем, что композиции в микрохроматической технике заинтересовали исполнителей экстра-класса. Хабе и Вышнеградскому не удалось добиться такого признания своей музыки, на протяжении всей жизни шумный успех обходил их стороной. Не только большие оркестры (да и оркестры вообще)⁵ не исполняли их опусы, даже музыканты-современники из числа последователей Новой музыки вряд ли часто играли их сочинения. Последние предпочитали вникать в суть микрохроматики, изучая композиции для меньших составов. Не стоит оценивать музыку, исходя из категорий популярности у публики, числа посещений концертов или, говоря современным языком, количества «лайков». И вместо того чтобы обращать внимание на количество любителей (в случае Хабы и Вышнеградского оно незначительно), следует отметить специфическую особенность их творчества. Она заключается в том, что их музыка имеет больше историческое значение, нежели собственно музыкальное. Вместе с тем, по двум показателям Хаба и Вышнеградский все-таки отличаются от других, также не столь успешных представителей Новой музыки. Во-первых, оба не были лишь местными

¹ Более ранние труды Хабы о четвертитоновой системе: [6; 7].

² Ср. среди прочих [4, 123]. Хаас описывает, как Вышнеградский «цитирует» и воспринимает «четвертитоновые концепции позднего романтика Рихарда Хайнриха Штайна» [ibid., 129]. См. также [5, 62, 63, 65]: «Да, я не раз указывал на воздействие на мою музыку композиторов-микрохроматиков [...]. И все же: Мое видение Алоиза Хабы — если сказать осторожно — в высшей степени индивидуально. [...] Сходным образом я всегда указывал на мое отношение к Ивану Вышнеградскому. [...] Признаюсь, что без Рихарда Х. Штайна я бы не сочинил конец со сдвинутыми относительно друг друга „поврежденными“ обертоновыми аккордами».

³ Время написания статьи — 2015 год (прим. ред.).

⁴ *Concerto grosso Nr. 1* был создан по одновременному заказу цикла концертов Баварского радио «Musica viva», фестиваля «Wien Modern», цюрихского Тонхалле и Филармонической ассоциации Лос-Анжелеса.

⁵ Существовали и исключения. Так, Филадельфийский симфонический оркестр под управлением Леопольда Стоковского в 1927 году исполнил Концертино Хулиана Каррильо для ансамбля (скрипка, гитара, виолончель, октавина и арфа, исполняющие $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{6}$ и $\frac{1}{12}$ тона) и оркестра. В 1930 году Каррильо основал *Sinfónica des sonido 13*, оркестр, все инструменты которого были пригодны для микрохроматической музыки. Алоиз Хаба ввел наложение многозвучных звуковых колон «из потребности четвертитоновой системы». Симфоническая музыка «написана в стиле, который станет концом или сможет открыть перспективу целого столетия. [...] Она позволяет считать, что наши самые молодые композиторы впервые полностью превзошли позднего Шёнберга». Этими по-эдиповски отчужденными предложениями автор заканчивает брошюру. См. [10, 81–82].

величинами, с самого начала они заявили о себе на международной арене, пусть даже и были известны лишь ограниченному кругу людей. Во-вторых, более популярными они стали среди музыковедов, нежели среди музыкантов, и все в том числе потому, что оба оставляли за собой приоритетное право четко определять границы музыкального материала (прежде всего, набор возможных звуковысот⁶). Для истории важно зафиксировать то новое, что появляется на свет, тогда как для музыкантов большую роль играет эстетика. Распространение микрохроматических сочинений среди музыкантов было затруднено из-за того, что новые звуки просто невозможно было взять на многих инструментах, тем более на клавишных инструментах той поры. Микрохроматические рояли, сконструированные в 1920 году по предложению Хабы фирмой «Фёрстер», остались лишь курьезом. Они сделали фирму популярной, но так и не улучшили ее финансовое положение⁷. Явление микрохроматики, на протяжении XX века воспринимаемое как нечто странное и необычное, в XXI столетии, претерпев определенные изменения, осуществляет большой прорыв (при участии Хааса): микротоновая музыка перестает восприниматься как эзотерическая⁸. В статье я не только хотела бы ответить на важный для историографии вопрос об историческом развитии музыкального материала и о причинах, по которым новый материал имеет успех, но и рассказать, как Хаас использует микрохроматику. В чем состоят особенности микрохроматической техники в сочинениях, получивших всеобщее признание? Может быть, для нее избирается новый способ организации или новый тип построения музыкальной ткани? На мой взгляд, успех микрохроматических сочинений Хааса обуславливается тем, что они рожают в воображении слушателей ряд ассоциаций, связанных с определенным местом. Не последняя роль в их формировании принадлежит инструментарию. Именно вследствие того, что произведения Хааса (в особенности ранние) привязаны к определенному месту (т. е. указывают на конкретное место или могут существовать в контексте какого-либо места), их приняли и даже полюбили во всем мире. В дальнейшем мы сможем убедиться в правильности высказанной мысли. Разве не был амбициозный авангард 50-х годов потому столь успешным, что он по определению был вписан в конкретное культурное пространство, будучи привязанным к западноевропейской послевоенной эстетике с ее явным стремлением к преодолению границ?

Создание *Concerto grosso № 1* для четырех альпийских рогов⁹, исполненного в марте 2014 года, было связано с определенными композиционными ограничениями, что отнюдь не оттолкнуло композитора. Он отказывается от сложной техники и оперирует лишь небольшим диапазоном альпийского рога, стремясь выявить все его особенности. Хаас был рад узнать, что современный альпийский рог является изобретением городских мастеров, появившимся около 1800 года. Затем инструмент, являющийся символом родины, «перекочевал» из города в горы. Кроме того, он, будучи олицетворением стремления к природе, к корням, имел явный коммерческий успех: примерно в одно время с изобретением вентильного механизма для медных духовых инструментов, примитивный альпийский рог за плату демонстрировался английским путешественникам и приводил их в восхищение. Вообще, удивительно, что жители гор и деревень смогли овладеть инструментом. А его использование для развлечения туристов не было для них делом первостепенной важности.

⁶ Tonvorrat (нем.) — буквально: звуковысотный запас (прим. ред.).

⁷ Об инструментах Фёрстера см. <http://www.august-foerster.de/cms/de/20/Vierteltonfluegel>. Aufruf: 31.8.2015.

⁸ Хаас делает другой акцент: «Микрохроматика утратила эксклюзивность, она доступна повсеместно». Имеются в виду возможности создавать и записывать микрохроматическую музыку при помощи компьютера. См. [4, 123].

⁹ С составом оркестра *Concerto grosso Nr. 1*, а также полной партитурой сочинения можно ознакомиться на сайте издательства Хааса Universal Edition Wien: <https://www.universaledition.com/Werke/concerto-grosso-Nr.-1/P0064855>. Запись исполнения симфоническим оркестром Венского радио под управлением Петера Рунделя в рамках Wien Modern 2014 см.: <https://www.youtube.com/watch?v=tOHi0foN3zU>. Abrufe: 31.8.2015.

Хаас говорит, что его пьеса носит дидактический характер: исполнители на альпийских рогах демонстрируют оркестру обертоны. В партию оркестра из партий солистов переходят все 19 тонов натурального звукоряда (1-й альпийский рог, т. 335 и далее)¹⁰, а струнные от звука F₁ выстраивают аккорд из тонов обертонового звукоряда. При этом в партии первой скрипки (один исполнитель) оказывается 23-й обертон (звук h², звучащий немного выше). А когда перед заключительным разделом все заполняется звучанием тональности Fis-dur (до т. 362), солисты один за другим оставляют инструменты строя Fis (т. 426 и следующие): сперва более длинные, затем более короткий и, наконец, перестроенный альпийский рог (от звука F, четвертитоном выше). В результате в оркестре из звуков, перенятых оркестрантами у солистов, включая нетемперированные тоны, складываются резкие диссонансы¹¹. Далее, каждый седьмой обертон из звукоряда каждого из четырех альпийских рогов переходит в каденции в партию трех маримб, исполняющих в итоге восьмизвуковой тремолирующий аккорд, состоящий из увеличенных и чистых кварт, как в мессиановском четвертом ладу¹².

Исходя из сказанного выше, между тонами равномерно-темперированного строя могут образовываться весьма резкие диссонансы. Тогда как принцип натурального звукоряда состоит в том, что все обертоны (одного основного тона) являются консонансами по отношению друг к другу. Хаас говорит, что различия консонансов и диссонансов — уже исторический феномен, явление, неактуальное в современной практике. Однако Хаас как композитор все же четко проводит разграничение между консонансами и диссонансами. Единственное, что для него неприемлемо — это традиционные суждения о консонансах и диссонансах¹³.

Интересен вопрос и о творческих корнях композитора. Ведь определив его стиль как «экзотика», приходится буквально на каждом шагу убеждаться в верности данной дефиниции. Творческий облик композитора полностью определяется современностью и характером той страны, в которой он вырос. Интересно, что в 2012 году Хаас опубликовал так называемые «Шесть тезисов по теории музыки», где пятый был посвящен учению о гармонии [3, 18–19]. Хаас намеревался применить этнологический подход к музыкальной теории и провести сравнительное исследование «звуковых колебаний в различных музыкальных традициях» [3, 19]. Однако композитор не желал, чтобы найденное им знание оказалось, так сказать, в свободном доступе. Подобное произошло с Лакхенманом, который горько сетовал на применение его техники шумовых созвучий другими композиторами. Но говоря об изучении «звуковых колебаний в различных музыкальных традициях», Хаас отдает предпочтение, прежде всего, своим собственным традициям, связанным с его происхождением, и своему опыту, все это даже может слегка обескуражить интересующихся. Ведь Хаас в итоге изобретает гармонию, чуждую традициям его собственной страны, австрийская музыка Хааса начинает казаться чуждой у себя же дома. Скажу о трех ее составляющих:

¹⁰ Напомним, что на альпийском роге можно исполнить только звуки натурального (обертонового) звукоряда, всего доступно 19 тонов. Например: F₁, F, c, f, a, c', es', f', g', a', h', c'', d'', es'', e'', f'', fis'', g'', as''. Однако некоторые из них звучат отлично от тонов равномерно-темперированного строя. Так, седьмой обертон звучит ниже, квинта будет звучать выше и др. (прим. перев.).

¹¹ Хаас подчеркивал, что консонансы намного скучнее диссонансов: «Ни одна из известных мне культур не находит интереса в том, чтобы делать музыку в духе той, что играет швейцарский альпийский рог, хотя такая является более “естественной”. И нет ничего более простого, чем взять пять трубок одинаковой длины и выдувать из них различные обертоны». [16, 3].

¹² Звуки аккорда у маримб — тоны четвертого мессиановского лада (транспонированного): b–e'–a'–es'' (у первой маримбы), fis–c'–f'–h' (у второй маримбы и у третьей). Выстроив звуки в единый звукоряд, получим b–h–c–es–e–f–fis–a. Затем данный аккорд еще транспонируется на полтона вверх (прим. перев.).

¹³ Обычно говорят, что консонансы звучат лучше, тогда как диссонансы, хоть и придают музыке определенный колорит, добавляя некую «изюминку», должны быть преодолены. Подобных суждений Хаас не приемлет. Диссонансы для него более интересны, и он не собирается их преодолевать (прим. перев.).

1. ГОРОД: Атмосфера музыкальной Вены fin de siècle [конца столетия]. Образцом для Хааса было творчество Франца Шрекера, его городская, необычная музыка с ее «стремлением к нестройным октавам, резким, терпким созвучиям, размытым унисонам» [ibid.]. Все это так подходит Хаасу, которого интересуют вопросы вроде: «Почему четырнадцать или даже шестнадцать струнников играют в унисон одну и ту же мелодию, хотя абсолютно исключено, что они одинаково точно берут каждый из звуков?» Или: «Почему для симфонического оркестра характерно, что унисоны сочиняются для тех инструментов, чьи обертоновые спектры немного отличаются друг от друга [...]?» [ibid.]. Накануне Первой Мировой войны «размытое» звучание было характерно для венских оркестров, и никто не мог передать это лучше, чем Шрекер¹⁴. Оркестровая традиция, для которой было свойственно применение эффектов вроде «сфумато», давно исчезла. Однако для создания в оркестре ощущения дисгармонии Хаас нашел замечательное средство: старую маримбу. Этот инструмент звучит как отголосок прекрасного довоенного времени.

2. СТРАНА: В *Первом concerto grosso* используется альпийский инструмент — альпийский рог¹⁵. Хаасу не свойственно принимать за чистую монету все то, о чем прямоком говорят как о чем-то древнем и естественном. Так, композитора очень порадовало то, что он смог узнать истинную историю возникновения альпийского рога, в которой переплелись коммерция и тоска по родине. Распространен же альпийский рог на всей территории Альп, безусловно, в австрийских Альпах, а также в Вогезах. Хаас вырос в одном из мест на территории Альгой, насчитывавшем тогда 200 человек, недалеко от швейцарской границы.

3. ВОСПОМИНАНИЯ О ТЕХНИЧЕСКИХ УСТРОЙСТВАХ: Место в Альгое, называемое Лачау при Таггуне, всегда было наполнено звучанием в духе *Musique concrète*. Когда Хаас говорит о «звуках родины», то вспоминает, в частности, жужжание трансформаторной будки в Альгое.

Как микрохроматика будет применена в том или ином сочинении зависит от того, какие инструменты станет использовать Хаас. Так, он использует систематически структурированную микрохроматику¹⁶, когда имеет дело с равномерно-темперированными фортепиано. Например, в сочинении *limited approximations* — Концерте для шести роялей с оркестром, причем инструменты настроены так, что расстояние между звуками равно $\frac{1}{2}$ тона. Как однажды рассказал сам композитор, выбор микрохроматической техники обусловлен опытом сочинения для данных сольных инструментов [18]. Для Хааса всегда было важным подкрепить свои музыкальные изыскания опытом. Опыт он, безусловно, ставит выше структурных концепций. В связи с этим он предпочитает те микротоны, которые содержатся в обертоновом звукоряде. Такие присутствуют в звуковых спектрах многих инструментов, а также характерны для музыки внеевропейских культур. Однако музыкальный материал, полученный не из самой сути музыкального звука, а добытый, так сказать, рациональным путем, Хаас не отвергает; иногда он даже сознательно объединяет оба варианта: ту микрохроматику, что связана с музыкальным опытом, и искусственную микрохроматику¹⁷. В его предшественнике — А. Хабе — Хааса привлекало также то, что исследования в области гармонии он проводил на основе изучения народного музыкального творчества своей страны. Так, он говорил, что в народной музыке принцип системности не

¹⁴ Напомним, что Хаба был учеником Шрекера, а Хаас в свою очередь учеником Гёсты Нойвирта, несгибаемого пропагандиста Шрекера с конца 1950-х гг.

¹⁵ Хаас писал также для цитры.

¹⁶ Т. е. организованную по принципу равномерной темперации в противоположность микрохроматике обертонового звукоряда (прим. перев.).

¹⁷ Т. е. систематически структурированную. Такие микротоны не различимы в спектрах обычных инструментов (прим. перев.).

играет никакой роли; повышения и понижения звуков интервалов он считает психологически мотивированными¹⁸. Такой подход, при котором композитор обращается к своим музыкальным корням и на их основе реализует собственные идеи, Хаас считает правильным¹⁹.

Подобного рода обращение к локальным, местным музыкальным традициям, предпринятое Хабой еще в 1920-х годах в отношении музыки тогдашней Чехословакии, отнюдь не ново²⁰. Рудольф Луи и Людвиг Тьюе — авторы вышедшего в 1907 году весьма популярного Учения о гармонии — говорили, что их работа скована узкими временными и пространственными рамками в тех ее местах, где идет повествование о музыкальной экзотике²¹. По словам авторов, их труд был неразрывно связан с традициями родной музыкальной культуры. С другой стороны, для сторонних исследователей их работа могла казаться несколько экзотичной. Интересно узнать, чем в XX веке музыкальный экзотизм отличался от музыкального локализма? Разве что знание об авторах позволяет нам выявить локальность того или иного сочинения, тогда как в сути музыки ничего не меняется²². То же самое относится и к экзотике²³. В музыке западноевропейского авангарда 50-х годов, развивавшейся в странах, играющих ведущую роль не только в политике и экономике, но и в культуре, избегали проявлений локальности, тогда как определенные, порой абстрактные проявления экзотики допускались (колорит Восточной Азии, например, у Булеза). Можно сказать, композиторы не сковывали себя границами условностей. Иная же музыка, связанная с местными, локальными традициями, например, сочинения Белы Бартока, была вне интересов таких композиторов. Единственное, что не приветствовалось, так это музыкальный экзотизм как стилистическое заимствование (как построение системы сложных музыкальных связей). Поэтому «Чудесный мандарин» Бартока и «Соловей» Стравинского были приняты авангардистами с осторожностью²⁴. Однако по ту сторону холодной войны, в рамках социалистического реализма, Барток стал одним из образцовых композиторов.

¹⁸ В главе о четвертитоновой системе Хаба указывает, что варьирование интонации «наблюдал в Словакии у крестьян уже много лет назад. Я обнаружил психологическую мотивацию в том, что народные певцы в шутку интонировали тоном выше. В серьезных напевах они пели малые интервалы как полутоновые и целотоновые ступени» [8, 136]. Хаба относится к тем теоретикам, кто связывает временную отдаленность с первозданностью. В разделе «Греческие гаммы и словацкая народная песня» своего Нового учения о гармонии он пишет о «диатонических и хроматических звуковых системах» следующее: «Заслуживает интереса тот факт, что в словацких народных песнях традиционное использование греческих гамм в чистой форме сохранилось в то время, когда западноевропейская музыка давно уже в качестве мелодической основы использовала лишь мажорные и минорные гаммы [...]. По причине отсутствия контактов с западноевропейской музыкальной культурой словацкое население в Татрах сохранило старую традицию и словацкие народные песни документируют все еще в современности фрагмент живой музыкальной культуры, которая в западноевропейских странах давно была забыта» [ibid., 57].

¹⁹ Однако традиции для Хааса отнюдь не связаны с фольклором (прим. перев.).

²⁰ Музыкальной экзотикой считались, например, восточные лады или же шотландская музыка. К экзотике, помимо этого, относили и то, что существовало в давние времена, например, древнегреческую музыку (прим. перев.).

²¹ В главе «О церковных ладах и экзотике» [9, 384–398] говорится: «Практическая направленность книги служит обоснованием того, что мы будем опираться в наших разъяснениях на среднее восприятие музыкально образованного современного европейца как нечто заданное изначально [...]». Однако «наше собственное восприятие и создание музыки испытывает влияние географически отдаленного и музыкально чуждого типа восприятия», и эти «экзотические воздействия» не следовало бы совершенно сбрасывать со счетов тому, кто судит с позиций четко отграниченной в пространственно-временном отношении «современности» и «родины» [ibid., 385].

²² См. [2].

²³ Бывает так, что «экзотическая» музыка звучит так же, как локальная, местная. Возьмем, к примеру, «Антар» Римского-Корсакова. Разве можно здесь провести разграничение между истинно русской музыкой и музыкой, выражающей нечто чужеродное, ориентальное и т. д.? Сам материал не дает нам представлений о том, чью музыку воспроизводит здесь композитор: свою или чужую (прим. перев.).

²⁴ См. [15].

Принято, что если композитор происходит из страны, считающейся экзотической, то его музыкальному языку должны быть свойственны лишь те элементы (для европейцев — экзотизмы), которые распространены именно в этой стране. А если, к примеру, китайский композитор использует арабский макам, то это явно сбивает с толку, наталкивает на мысль, что композитор может таким образом навредить своей индивидуальности. «Китаизмы» в европейской музыке никого не смущали. Никому из европейских композиторов не пришла бы в голову мысль, что его музыкальное «я» оказалось бы из-за этого в опасности. Верно и то, что от композитора всегда ожидается, что он заявит о своем творческом «я». Что касается Георга Фридриха Хааса, то он заявляет о себе как о композиторе из экзотической страны. В его случае речь идет об экзотической стране Австрия. Практически не обращаясь к традициям своей культуры (прежде всего фольклорным) или при обращении к ним очищая их от всякого местного колорита (что можно принять за некое облагораживание), Хаас превращает звучание своей родины для других в экзотику. То немногое, типично австрийское, что им заимствуется — это «размытый» характер звука, элегантная, таинственная гармония: дребезжание обертонов, воспроизводимое на альпийских рогах (по аналогии с трансформаторной станцией), или интонационная напряженность звучания старого венского оркестра, метко пойманная еще Шрекером.

Упоминание экзотики в трудах по гармонии 1900-х годов было новшеством и служило знаком того, что гармония как наука интересовалась живой композиторской практикой. Однако Луи и Тюе несколько сузили свой кругозор, ведь они не интересовались, к примеру, возможностями расширения звукового диапазона или музыкальными строями. Следуя традициям XIX века, к музыкальной экзотике они отнесли (своеобразный перечень содержится в приложении к их работе) и шотландскую народную музыку:

«Экзотической следует считать ту музыку, что произрастает из чуждых нам музыкальных представлений [...]. Это может быть видно на примере музыки близких к нам народов — например, шотландских скандинавов — в том случае, если такая музыка не испытывает воздействия западноевропейской профессиональной музыки, развивается самостоятельно и независимо» [9, 393].

Также Артур фон Эттинген в своей работе «Двойственная гармоническая система», вышедшей в 1913 году [11], говорит о необычных гармониях. Эттинген выступает против бетховенских гармонизаций шотландских песен и сочиняет свои, в которых усилена роль натурального (или, как его назвал Эттинген, фонического) минора²⁵. Георг Капеллен пишет в приложении к своей работе «Прогрессивное учение о гармонии и мелодии» [1, 147–188] (названном как «Музыка будущего (экзотика)»), что экзотикой следует считать все не относящееся к Европе [1, 148]. Теоретические взгляды Гуго Римана на азиатскую гармонию и его практические опыты по гармонизации японских и китайских мелодий изучались неоднократно²⁶. По его мнению, экзотикой следует считать нечто очень далекое²⁷. Удивительно, как часто в учениях о гармонии, когда доходит дело до объяснения иных музыкальных систем (например, пентатоники), для облегчения построения иного лада прибегают к помощи двенадцатитонового европейского звукоряда. Да и при прослушивании сочинений в рамках иных музыкальных систем никто не спешит отказываться от привычной слуху равномерной темперации. И эксцентричные выпады Эттингена тому подтверждение.

Традиционное понимание экзотики требовало неременной иерархии музыкальных культур. Однако после того как все сообщество отказалось от подобного империализма в

²⁵ Эттинген является изобретателем фисгармонии с 53 клавишами в октаве, задуманной не для того, чтобы сочинять для нее, но для абстрактной звуковой игры.

²⁶ H. Riemann. *Sechs originale chinesische und japanische Melodien*. Leipzig, 1902. О теоретических рассуждениях Римана см. также [13], а также [12]. См. кроме того [14].

²⁷ Например, азиатское (прим. перев.).

культуре, композиторы, если можно так выразиться, перестали указывать то, к какой стране или региону относится их музыка. Хаас поступает иначе. Его музыка продолжает быть австрийской, однако Австрия у Хааса — это не аромат альпийских лугов, а запах из коровника; это не настроение венского бала, а букет ароматов (не всегда приятных), сопутствующих балу. В общем, местная экзотика.

Литература

1. *Capellen G.* Fortschrittliche Harmonie- und Melodielehre. Leipzig: C. F. Kahnt Nachf., 1908. 189 S.
2. *Danuser H.* Nationaler und universaler Klassizismus. Zum Verhältnis zweier musikhistorischer Paradigmen // *Danuser H.* Gesammelte Vorträge und Aufsätze. Bd. 3. Hrsg. von H.-J. Hinrichsen, Ch. Schaper und L. Spaltenstein. Schliengen: Ed. Argus, 2014, S. 155–169.
3. *Haas G. Fr.* Grundlagen für eine neue Musiktheorie. Sechs Thesen // *Dissonance.* Schweizer Musikzeitschrift für Forschung und Kreation. Heft 117. 2012. S. 15–21.
4. *Haas G. Fr.* Mikrotonalität und spektrale Musik seit 1980 // *Orientierungen.* Wege im Pluralismus der Gegenwartsmusik. Mainz [u.a.]: Schott, 2007. S. 123–129 (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt. Bd. 47).
5. *Haas G. Fr.* Mikrotonalitäten // *Musik der anderen Tradition.* Mikrotonale Tonwelten 2003 / Hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. München, Februar 2003. S. 59–65 (Musik-Konzepte. Sonderband. Bd. 3).
6. *Hába A.* Die harmonischen Grundlagen des Vierteltonsystems // *Melos.* Bd. 3. 1921. S. 201–209.
7. *Hába A.* Harmonické základy čtvrtónové soustavy. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1922. 40 S.
8. *Hába A.* Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölfteltonsystems, aus d. Tschechischen übertragen vom Autor, Revision von Dr. Erich Steinhard. Leipzig: Fr. Kisten & C. F. W. Siegel, 1927. 251 S.
9. *Louis R. und Thuille L.* Harmonielehre, 2. durchgesehene Auflage, Stuttgart: Grüninger, 1908. 232 S.
10. *Mersmann H.* Musik der Gegenwart. Berlin: J. Bard, 1924. 83 S.
11. *Oettingen A. v.* Das Duale Harmonie-System, Leipzig: C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung (R. Linnemann), 1913. 312 S.
12. *Rehding A.* Europäische Musiktheorie und chinesische Musik 1800/1900 // *Musiktheorie im Kontext.* 5. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Hamburg 2005 / hrsg. von J. Ph. Sprick, R. Bahr und M. von Troschke. Berlin: Weidler, 2008. S. 303–322.
13. *Revers P.* Das Fremde und das Vertraute. Studien zur musiktheoretischen und musikdramatischen Ostasienrezeption, Stuttgart: Steiner, 1997. 335 S.
14. *Utz Chr.* Paradoxa, Sackgassen und die „geschichtliche Wirklichkeit“ interkultureller Rezeption — Hugo Riemanns Auseinandersetzung mit der ostasiatischen Musik im Kontext der „japanischen Harmonik“ im Zeitraum 1900–1945 (Vortrag) // *Adjustierung und Kontingenz.* Das Andere in der Musiktheorie. Programmbuch des 14. Jahreskongresses der Gesellschaft für Musiktheorie GMTH an der Haute École de Musique de Genève, Oktober 2014. S. 20–21. http://gmth.blob.core.windows.net/site/kongress_2014-programme-de.pdf. Abruf: 4.1.2025.
15. *Utz Chr.* Zur Ambivalenz des Lokalen in der neueren Musikgeschichte, Abschnitt „Strawinski und Bartók: Konstruktion und Kritik nationaler Musik im Spannungsfeld zur Ethnografie“ // *Utz Chr.* Komponieren im Kontext der Globalisierung. Perspektiven für eine Musikgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts. Bielefeld: Transcript, 2014. S. 53–55.
16. *Vom Hören.* G. Fr. Haas im Gespräch mit A. Moosbrugger. <http://www.orpheusinstituut.be/uploads/assets/174/1386520712-alexander-moosbrugger-gf-haas.pdf>, 2009. S. 3. Abruf: 31.8.2015.
17. *Vychnegradsky I.* Manuel d'harmonie à quart de ton. Paris, 1932. 24 p.
18. *Wien Modern* 2014. Programmbuch / Hrsg. von M. Lošek. Saarbrücken: Pfau, 2014. 263 S.

References

1. Capellen, Georg. 1908. *Fortschrittliche Harmonie- und Melodielehre* [Advanced Harmony and Melody Theory]. Leipzig: C. F. Kahnt Nachf. (In German).
2. Danuser, Hermann. 2014. *Nationaler und universaler Klassizismus. Zum Verhältnis zweier musikhistorischer Paradigmen* [National and Universal Classicism. The Relationship between two Paradigms of Music History]. In: Danuser H. *Gesammelte Vorträge und Aufsätze*. Bd. 3. Hrsg. Von H.-J. Hinrichsen, Ch. Schaper und L. Spaltenstein. Schliengen: Ed. Argus: 155–169. (In German).
3. Haas, Georg Friedrich. 2012. *Grundlagen für eine neue Musiktheorie. Sechs Thesen* [Foundations for a New Music Theory. Six Theses]. In: Dissonance. Schweizer Musikzeitschrift für Forschung und Kreation. Heft 117. S. 15–21. (In German).
4. Haas, Georg Friedrich. 2007. *Mikrotonalität und spektrale Musik seit 1980* [Microtonality and spectral music since 1980]. In: Orientierungen. Wege im Pluralismus der Gegenwartsmusik. Mainz [u.a.]: Schott: 123–129. (In German).
5. Haas, Georg Friedrich. 2003. *Mikrotonalitäten* [Microtonalities]. In: Musik der anderen Tradition. Mikrotonale Tonwelten 2003 / Hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. München, Februar: 59–65. (In German).
6. Hába, Alois. 1921. *Die harmonischen Grundlagen des Vierteltonsystems* [The Harmonic Foundations of the Quartertone System]. In: Melos. Bd. 3: 201–209. (In German).
7. Hába, Alois. 1922. *Harmonické základy čtvrtónové soustavy* [Harmonic Foundations of the Quartertone System]. Praha: Hudební matice Umělecké besedy. (In Czech).
8. Hába, Alois. 1927. *Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölfteltonsystems* [New Harmony Theory of the Diatonic, Chromatic, Quarter, Third, Sixth and Twelfth Tone System]. Leipzig: Fr. Kisten & C. F. W. Siegel. (In German).
9. Louis, Rudolf; Thuille, Ludwig. 1908. *Harmonielehre* [Harmony theory]. Stuttgart: Grüninger. (In German).
10. Mersmann, Hans. 1924. *Musik der Gegenwart* [Contemporary Music]. Berlin: J. Bard. (In German).
11. Oettingen, Arthur von. 1913. *Das Duale Harmonie-System* [The Dual Harmony System]. Leipzig: C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung (R. Linnemann). (In German).
12. Rehding, Alexander. 2008. *Europäische Musiktheorie und Chinesische Musik 1800/1900* [European Music Theory and Chinese Music 1800/1900]. In: Musiktheorie im Kontext. 5. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Hamburg 2005, hg. Von Jan Philipp Sprick, Reinhard Bahr und Michael von Troschke, Berlin: Weidler: 303–322. (In German).
13. Revers, Peter. 1997. *Das Fremde und das Vertraute. Studien zur musiktheoretischen und musikdramatischen Ostasienrezeption* [The Foreign and the Familiar. Studies on the Music-Theoretical and Music-Dramatic Reception of East Asia]. Stuttgart: Steiner. (In German).
14. Utz, Christian. 2014. *Paradoxa, Sackgassen und die „geschichtliche Wirklichkeit“ interkultureller Rezeption – Hugo Riemanns Auseinandersetzung mit der ostasiatischen Musik im Kontext der „japanischen Harmonik“ im Zeitraum 1900-1945* [Paradoxa, Sackgassen und die „geschichtliche Wirklichkeit“ interkultureller Rezeption — Hugo Riemanns Auseinandersetzung mit der ostasiatischen Musik im Kontext der „japanischen Harmonik“ im Zeitraum 1900-1945]. In: Adjustierung und Kontingenz. Das Andere in der Musiktheorie. Programmbuch des 14. Jahreskongresses der Gesellschaft für Musiktheorie GMTH an der Haute École de Musique de Genève: 20–21. http://gmth.blob.core.windows.net/site/kongress_2014-programme-de.pdf. Abruf: 4.1.2025. (In German).
15. Utz, Christian. 2014. *Zur Ambivalenz des Lokalen in der neueren Musikgeschichte, Abschnitt „Strawinski und Bartók“: Konstruktion und Kritik nationaler Musik im Spannungsfeld*

zur *Ethnografie* [On the Ambivalence of the Local in Modern Music History, Section “Stravinsky and Bartók”: Construction and Critique of National Music in the Field of Tension with Ethnography]. In: Utz, Christian. *Komponieren im Kontext der Globalisierung. Perspektiven für eine Musikgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts*. Bielefeld: Transcript: 53–55. (In German).

16. *Vom Hören* [From Hearing]. 2009. G. Fr. Haas im Gespräch mit A. Moosbrugger. <http://www.orpheusinstituut.be/uploads/assets/174/1386520712-alexander-moosbrugger-gf-haas.pdf>. S. 3. Abruf: 31.8.2015. (In German).

17. Vychnegradsky, Ivan. 1932. *Manuel d'harmonie à quart de ton* [Quarter Tone Harmony Manual]. Paris. (In French).

18. *Wien Modern* 2014. Programmbuch. 2014. Hrsg. von M. Lošek. Saarbrücken: Pfau. (In German).