

Юлия Сергеевна Векслер

wechsler@mts-nn.ru

Доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки

Yulia S. Veksler

wechsler@mts-nn.ru

Dr. Habil. in Art Studies, Professor of Foreign Music History Department of M. I. Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory

Франц Шрекер и Георг Фридрих Хаас: алхимия звука

Аннотация

Звук (нем.: Klang) является центральной категорией в творчестве двух австрийских композиторов: Франца Шрекера (1878–1934) и Георга Фридриха Хааса (р. 1953). Несмотря на то, что их разделяет почти столетие, очевидно сродство их творческих принципов. Звук — главная тема творчества Шрекера. Он функционирует как укорененный в топосах эпохи *fin de siècle* символ, который имеет конкретно-музыкальное выражение в орнаментальных фигурациях и специфических тембрах. Для постспектралиста и приверженца микрохроматики Хааса звук есть композиция как таковая: он «мыслит звуком», работая с микроинтервалами и обертонами, создавая мир, исполненный хрупкой красоты. Хаас высоко ценил музыку Шрекера, что подтверждают не только его высказывания о предшественнике, но и цитата из оперы «Дальний звон» в Концерте для виолончели с оркестром (2003/4). Творчество этого композитора определенно можно рассматривать как один из истоков выработанного Хаасом метода работы со звуком.

Ключевые слова

Звук, Франц Шрекер, югендстиль, Георг Фридрих Хаас, микрохроматика

Franz Schrecker and Georg Friedrich Haas: The Alchemy of Sound

Abstract

Sound (German: Klang) is a central category in the works of two Austrian composers: Franz Schreker (1878-1934) and Georg Friedrich Haas (b. 1953). Despite the fact that they are separated by almost a century, the affinity of their creative principles is obvious. Sound is the main theme of Schreker's work. It functions as a symbol rooted in the topos of the *fin de siècle* era, which has a specific musical expression in ornamental figures and specific timbres. For Haas, as a postspectralist and a proponent of microchromatics, sound is a composition as such: he «thinks with sound», working with microintervals and overtones, creating a world full of fragile beauty. Haas highly appreciated Schreker's music, which is confirmed not only by his statements about his predecessor, but also by a quote from the opera *The Distant Bell* in the Concerto for Cello and Orchestra (2003/4). The work of this composer can definitely be considered as one of the origins of Haas' method of working with sound.

Keywords

Sound, Franz Schrecker, Art Nouveau, Georg Friedrich Haas, microchromatics

Франц Шрекер (Franz Schreker, 1878–1934) и Георг Фридрих Хаас (Gejrg Friedrich Haas, р. 1953) (Иллюстрации 1, 2). На первый взгляд, эти два имени не связывает между собой ничего, кроме происхождения: и тот и другой могут быть названы



Иллюстрация 1. Франц Шрекер³.

австрийскими композиторами, хотя и покинули Австрию, будучи в расцвете своего таланта: Шрекер в 1920-м переезжает в Берлин, чтобы возглавить там Высшую школу музыки¹, Хаас вот уже более 10 лет живет в Америке. В остальном они абсолютно непохожи. Один всецело принадлежит культуре модерна рубежа веков и вряд ли может быть причислен к творцам новой музыки (пусть даже он и стоял у ее истоков, как обычно определяют его место в истории²). Другой же — постспектралист, адепт микрохроматики, один из наиболее востребованных и известных сегодня композиторов, разрабатывающих самые актуальные проблемы новейшей музыки. Между Шрекером и Хаасом почти столетие, между их сочинениями — пропасть. Тем не менее,



Иллюстрация 2. Георг Фридрих Хаас⁴.

есть веские основания для того, чтобы назвать эти два имени в одном ряду. То, что их сближает, — отношение к звуку, точнее магия, или даже алхимия звука.

Франц Шрекер, завоевавший огромную популярность в 1910–20-е годы, вошел в историю как оперный композитор. Именно с оперой связаны его важнейшие достижения, именно в оперном жанре проявилась его своеобразная композиторская индивидуальность. В последней трети XX столетия его творчество пережило как забвение, так и ренессанс. Сейчас же оно заняло прочное место в музыкальной жизни. Как уже упоминалось, Шрекера не без основания связывают с модерном, среди многочисленных исследований на эту тему

¹ Деятельность Шрекера в Берлине освещается в [4].

² Название одной из первых коллективных монографий, посвященных композитору, гласит: «Франц Шрекер: В начале новой музыки» [12].

³ Источник: <https://www.gazetadopovo.com.br/vozes/falando-de-musica/dois-grandes-compositores-duas-vidas-dilaceradas-pelo-nazismo/>.

⁴ Источник: <https://www.universaledition.com/media/68/c9/53/1693246622/b07a4980d4dc5e2dfa1595d31aa98b1b.jpg>.

назову самое фундаментальное — монографию Н. И. Дегтяревой. Культурой модерна, без сомнения, определяется и то неповторимое отношение к звучанию как таковому, что стало основой его композиторской манеры⁵. Впитав в себя самые разные истоки — и австро-немецкие, и французские, и итальянские — Шрекер как никто другой смог сделать звук центром и главной темой своего творчества⁶.

Изначальная предрасположенность и любовь к звукам проявилась у него уже в детстве. «Если бы знали брюзги, какие выразительные возможности, какое неслыханное очарование настроений может таить в себе один лишь звук, один аккорд! — писал он. — Уже мальчиком любил я подбирать на фортепиано «вагнеровские» аккорды и, вслушиваясь, погружаться в их замирающее звучание. Чудесные видения вставали передо мной, пылающие картины из мира музыкального волшебства. И какое томление! Чистый звук, без всякой примеси мотивов, если он употреблен с осмотрительностью, является сильнейшим выразительным музыкально-драматическим средством, ни с чем не сравнимым способом передачи настроения... Его, быть может, превосходит в действии только одно — тишина» [цит. по: 2, 96].

Противопоставление чистого звука мотиву симптоматично. Оно свидетельствует о том, что Шрекер приоткрывает путь в новое звуковое мышление. Так, немецкий музыковед Р. Штефан противопоставляет шрекеровский звук шёнберговскому понятию музыкальной мысли. Он отмечает: «Звук музыкально покоится в себе самом, не требует изменения и развития. Мысль, напротив, должна излагаться, <...> развиваться и разрабатываться. <...> Однако у Шрекера музыкальной мыслью оказывается сам звук. ... не звук оформляет мелодику, а мелодика членит звук или образует только внешнюю его поверхность» [цит. по: 2, 96].

Звук у Шрекера укоренен в топосах *fin de siècle*. Согласно первому исследователю и покровителю композитора П. Беккеру, это «символ призрачного зова, жизненный инстинкт, приносящий красоту и несчастье, душевная сила соблазна и искушения» [цит. по: 17, 35]. Акустический феномен выступает метафорой искусства, которое бежит от действительности. Звуковые символы находят свое воплощение в особом инструментарии. Как правило, это арфа и челеста с их всепроникающим, волшебным, холодноватым тембром. Именно таким предстает звук-символ в самой известной опере Шрекера «Дальний звон» (1911), созданной до Первой мировой войны. Немецкое ее название — «Der ferne Klang» — утрачивает часть смысла в русском переводе: ведь речь идет именно о «далеком звуке». Его, как неотступное влечение, как навязчивую идею, слышит главный герой оперы композитор Франц. Устремляясь за призрачным далеким видением, он навсегда теряет близкое счастье со своей невестой. Осознание того, что «дальний звон» — это и есть его Грета, приходит слишком поздно. Звуковое выражение «дальнего звона» — не тема в привычном смысле, но темброво-фактурный комплекс, который проходит через всю оперу. Наиболее впечатляющее его воплощение — в финальной сцене. Здесь дальний звон, представленный почти не меняющимися разложенными аккордами челесты, напоминает орнамент югендстиля, он оказывает завораживающее, гипнотическое действие. Это «статическое звуковое поле», которое — как пишет Н. И. Дегтярева — «вибрирует в своей неподвижности и бесконечном внутреннем движении, рождая ощущение неизмеримой “чистой длительности”» [2, 104] (Пример 1).

⁵ Этой теме посвящена монография Д. Тимайера, автор которой рассматривает шрекеровский звук как «собразный времени феномен Венского модерна» [17, 9].

⁶ Ю. Агишева трактует звук как метатему творчества Шрекера, см. [1, 104].



Пример 1. Ф. Шрекер. «Дальний звон». Действие III, сц. 11, 3 т. до п. 75. Партитура. UE 3097.

Отсюда уже один шаг до открытий Хааса, до его неповторимого хаасовского звука, который соединяет в себе микрохроматику и спектральность. Это именно «Klang», но не «sound», как подчеркивал сам автор, добавляя, что английское слово «саунд» не отражает «трансцендентальные и метафизические качества звука» — именно те, что стремился передать в своей опере Франц Шрекер (см. [3, 204]). С этой оперы, которую он назвал «ключевым произведением XX века» [16], Хаас в 2013 году начал преподавать в Колумбийском университете.

Безусловно, Шрекер занимает достойное место в числе более чем сорока композиторов, повлиявших на творчество Хааса. Интерес к нему не случаен. Он определенно был привит Хаасу его учителем композиции, одним из наиболее преданных шрекерианцев Гёстой Нойвиртом (Gösta Neuwirth, p. 1937), который был инициатором ренессанса Шрекера в конце 50-х годов и автором первой послевоенной монографии о нем [15]⁷. Однако прошло много лет, прежде чем «чисто исторический интерес» к фигуре Шрекера у Хааса «сменился восхищением его музыкой» [14, 113]. В процитированном выше интервью начала нулевых Хаас говорит о большом значении Шрекера и для себя лично, и для XX века в целом. Согласно Хаасу, звук — точка отсчета для музыки Шрекера, который «отходит от фортепианного письма и ищет новые пути в отношении формы под влиянием безошибочного музыкально-драматического чутья» [ibid.]. Его мышление «связанными друг с другом звуковыми пластами» стало образцом для многих композиторов, даже и не подозревающих об этом. Шрекера, прославленного преподавателя композиции в 1920-е, одним из первых получившего приглашение в Берлин, можно назвать учителем многих современных композиторов, которые будут его внуками⁸. Таковым, собственно, считает себя и Хаас.

⁷ О своих учителях Гёсте Нойвирте и Иване Эрёде (Iván Erőd, 1936–2019) Хаас пишет в мемуарах, см. [10, 216–219].

⁸ Хаас называет австрийских композиторов Карла Шиске (Karl Schiske, 1912–1969), Гёсту Нойвирта, Ивана Эрёда и Эриха Урбаннера (Erich Urbanner, p. 1936) [ibid.].

Разумеется, Шрекер не будет главным в списке наиболее значимых для Хааса имен. Гораздо более важную роль для него сыграли другие — и французский спектралист Тристан Мюрай (Tristan Murail, р. 1947), и «один из величайших маргиналов и мистиков XX века» (С. В. Лаврова) Джачинто Шельси (Giacinto Scelsi, 1905–1988), без звуковых открытий которого трудно представить музыку сегодня, и американцы Ла Монте Янг (La Monte Young, р. 1935) и Гарри Парч (Harry Partch, 1901–1974), наконец, русский эмигрант Иван Вышнеградский (1893–1979), один из пионеров микрохроматики — этот ряд можно продолжать и далее⁹. Освоение достижений предшественников позволило Хаасу выработать свой во многом уникальный и сразу же узнаваемый метод работы со звуком.

Для Хааса звук не тема, не символ и не материал творчества, он и есть сама композиция, его неповторимый способ музыкального мышления. «Im Klang denken» (мыслить звуком) — название первой немецкоязычной монографии о композиторе, которую написала Лиза Фартхофер [7].

«Любовь к звучащему, любовь к звукам, которые, как живые существа, распространяются в пространстве и времени, является для меня одним из основных условий моей работы» (цит. по: [6, 19]), — заявляет композитор. Его задача — заставить нас вслушиваться в звуки, которые позволяют нам проникнуть в «звуковой мир за пределами двенадцати темперированных полутонов», мир, наполненный обертонами, микроинтервалами и осцилляциями: это микрокосм, который расширяется до макрокосма [ibid.]. Микроинтервалы, как считает Хаас, окружают нас повсюду, они угадываются даже в звучании вагнеровского оркестра — певцы, чтобы соперничать с ним, должны были брать тон несколько выше [см. 13, 57]. Это не просто искажения равномерной темперации, но самостоятельные интервальные категории, которые открывают безграничные возможности для композитора.

Как уже отмечалось, через Хааса возрождаются микрохроматические эксперименты начала столетия. Его техника немыслима и без достижений спектральной музыки, которая ставит во главу угла научное изучение состава звука. Не прибегая к спектральному анализу на предварительном этапе композиции, Хаас отдает предпочтение непосредственному чувственному восприятию звука. Плавающие, парящие гроздья обертонов, филигранные звуковые структуры, которые подчас находятся за порогом возможностей нашего слуха, по выражению С. В. Лавровой «высвечивают беззащитность тонкой человеческой натуры перед звериной дикостью окружающего мира» [3, 200]. Тьма для Хааса не метафора, а реальность бытия (он вырос в горной местности и в детстве жил там, где солнце садилось стремительно и сразу наступала темнота), отсюда чуткость ко всему, что угнетает человека и лишает его свободы. Хрупкость красоты, уязвимость внутреннего мира человека — вот темы его творчества.

Сказанное можно подтвердить примером из Первого струнного квартета Хааса, написанного в 1997 году. В основе произведения лежат четыре независимых четырехзвучия, каждое из которых образовано первым, третьим, пятым и седьмым частичными тонами обертонового ряда — это «нечетко» (unscharf) интонируемые доминантсептаккорды, которые можно интерпретировать тонально, притом что малая септима воспринимается как «чрезмерно малая»¹⁰. Однако микротоновая скордатура, которой подвергаются 16 струн четырех инструментов, ведет к появлению микрохроматических интервалов вплоть до $\frac{1}{12}$ тона: они образуют микрохроматическую ткань, которая способна «нейтрализовать»¹¹ привычные интервальные структуры за счет едва различимых на слух сдвигов (см. 6, 22) (Пример 2). Прием суперцайтлупы

⁹ Подробнее см. [8].

¹⁰ См. авторскую аннотацию на сайте Universal Edition. URL: <https://www.universaledition.com/Werke/1.-Streichquartett/P0000632>. Дата обращения: 11.01.2025. См. также: [11, 14].

¹¹ См. об этом: [6].

(Superzeitlupe), т. е. крайне медленной смены гармонии (термин Хааса), позволяет расслышать эти тончайшие градации [ibid.]. Высотные биения дополняются биениями ритмическими, организованными по принципу волны: преобладающее в квартете тремоло периодически замедляется, переходя в выписанное ритмическое оstinato, которое затем вновь учащается до тремоло. Звук как будто бы плавится и дрожит, постепенно растекаясь и смещаясь¹². Процесс напряженного вслушивания не останавливается и с появлением упомянутых выше квазидоминантсептаккордов: они в этом контексте звучат непривычно, словно бы отчужденно.

The image displays a musical score for a string quartet by G. F. Haas. On the left, the staves for the four instruments are shown: 1. Violin, 2. Violin, Viola, and Violoncello. Each staff contains four notes with their corresponding cent values (C) written below them. On the right, four chords (I, II, III, IV) are detailed, showing the notes for each instrument (Vc., Va., 1. Vl., 2. Vl.) and their fingerings (a, b, c, d).

Instrument	Note 1	Note 2	Note 3	Note 4
1. Violin	+19 C	+37 C	-31 C	-50 C
2. Violin	+35 C	-14 C	-34 C	+4 C
Viola	-36 C	+2 C	+2 C	+21 C
Violoncello	+/-0 C	+35 C	+33 C	+33 C

Пример 2. Г. Ф. Хаас. Первый струнный квартет. Скордатура и четыре основных аккорда. Партитура. UE 31138.

Принцип вставленных друг в друга обертоновых рядов, которые создают нисходящий звукоряд с тончайшими микрохроматическими сдвигами, совпадающих по высоте тонов, становится определяющим для материала квартета. Он заявляет о себе уже в начальных тактах, демонстрируемый нами пример (Пример 3) представляет его завершающую фазу. Микрохроматическая гроздь обертонов, с которой начинается движение в т. 176, — типичный хаасовский «омраченный» (betrübt) унисон — включает в себя четыре различных варианта высоты тона в пределах промежутка g_3 – a_3 ¹³. Он дает начало четырем нисходящим обертоновым линиям (римскими цифрами обозначены струны, арабскими — порядковый номер гармоники), которые, все более и более

¹² В аннотации Хаас указывает на следующие типы материала, выводимые из микрохроматического строя:

1. Вставленные друг в друга обертоновые ряды от различных тонов (по аналогии с техникой игры на африканском инструменте музыкальный смычок (Mundbogen)). Эти ряды достигают 12-го обертона, создавая нерегулярные микрохроматические звукоряды.

2. Посредством микротоновой настройки натуральные флажолеты создают многообразие высотных вариантов (шесть градаций в каждом полутоне). Эти тонко градуированные звукоряды чередуются с континуумом глиссандо.

3. Обертоновые аккорды как таковые проявляют свои свойства в ходе развития пьесы: в транспозиции (все инструменты исполняют один и тот же натуральный флажолет), как звук открытых струн и как парящий аккорд (к открытым струнам добавляются звуки на соседних струнах в медленном глиссандо).

4. Поскольку инструменты более не настроены по квинтам, чистая квинта, как и любой другой интервал, может исполняться при помощи двойных нот и меняться посредством глиссандо.

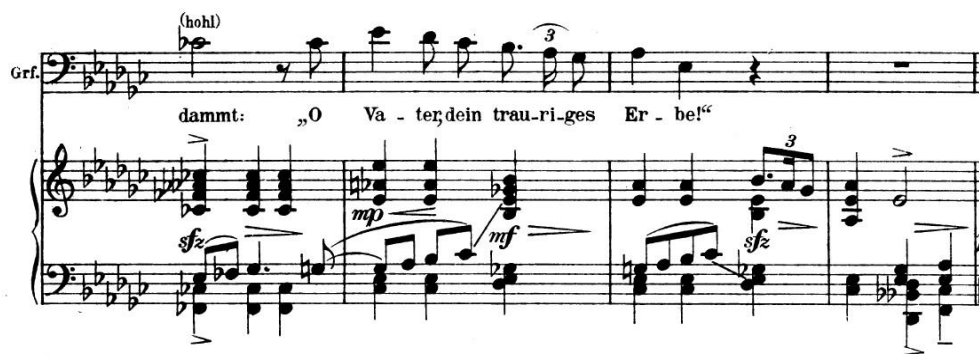
¹³ Хаас использует специальную систему обозначений микрохроматических сдвигов на $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{6}$ и $\frac{1}{12}$ тона, см. предисловие к партитуре.

замедляясь при помощи «суперцайтлупы», приводят к «чистому» звучанию большого мажорного септаккорда.

Handwritten musical score for a string quartet, measures 174-183. The score is written on four staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and is marked with various dynamics (mf, f, pp) and tempo changes (rit, rit.). The score is numbered 174 and 179 at the beginning of the first and second systems respectively. The notation includes many circled numbers (I-IX) and arrows indicating tempo and dynamics changes. The bottom of the page is labeled 'ue 31138'.

Пример 3. Г. Ф. Хаас. Первый струнный квартет. Т. 174–183.
Партитура. UE 31138.

Открывшийся нам микромир звука, его хрупкая и в то же время завораживающая красота заставляет вспомнить о югендстильных звуковых орнаментах Шрекера. В творчестве Хааса есть и конкретная отсылка к предшественнику: В Концерте для виолончели с оркестром (2003/2004) он цитирует оперу «Дальний звон», а именно фразу из «Баллады о пылающей короне» (II акт, Пример 4). Балладу исполняет граф на своеобразном состязании певцов, победитель которого будет обладать Гретой. Здесь рассказывается трагическая история о короле, унаследовавшем корону, которая воспламенялась и причиняла жестокие страдания, стоило только ему влюбиться. Казалось бы, это не самый показательный момент в опере в отношении звука. Но у Хааса он становится объектом «алхимических экспериментов». Начало цитаты рождает иллюзию унисонного звучания после предшествующей ей сонорной микрополифонии. Виолончель на *fff* играет мелодию, которая подсвечивается тритоновыми дублировками всего оркестра на *ppp*. В этом звуковом миксте выделяются тембры ударных: гlockenspiel, мариимбы и колоколов.



Пример 4. Ф. Шрекер. «Дальний звон». Действие II, сц. 6. Баллада графа «Пылающая корона». Т. 6 после ц. 54. Клавир. UE 3096.

В контексте концерта, который «начинается с крика от невыносимой боли», а за ним следует фрагмент, где «барабанный бой напоминает марш прусской армии» [18, 102] (жуткий эпизод, похожий на забивание гигантских гвоздей) — концерта, где одинокий голос солиста противостоит катастрофе и апокалипсису оркестровой массы, эта цитата обретает дополнительный смысл. Слова баллады «О отец, твоё печальное наследство» (Хаас выписывает их в партитуре) намекают на обстоятельства биографии самого композитора — а именно нацистское прошлое его предков. Об этом Хаас впервые рассказал в эссе 2016 года, адресованном виолончелисту Балинту Варге, которому и посвящен концерт [9]. Два года назад были изданы мемуары Хааса. Он дал им название «Сквозь отравленные времена. Воспоминания нацистского мальчика» [10]. «Мои родители, бабушки и дедушки были нацистами и воспитывали меня так, чтобы я тоже стал нацистом» [9, 94], — признается Хаас. Его дед, архитектор Фриц Хаас, во время Второй мировой войны участвовал в строительстве плотины Капрун-Китцштайнхорн, возводимой с использованием труда заключенных (об этом пьеса «Электростанция» (Das Werk, 2003) австрийской писательницы и нобелевского лауреата Эльфриды Елинек). Отец композитора Фридрих Хаас был членом неонацистской студенческой организации. Тяжкий груз вины как за преступления семьи, так и за то, что он сам был «частью коричневой трясины» [ibid.], долгое время заставлял Хааса молчать, ограничиваясь зашифрованными намеками (цитата в виолончельном концерте — не единственный пример такого рода). Смысл цитаты был прояснен им лишь спустя 12 лет после премьеры концерта, состоявшейся в 2004 году.

Однако в этой цитате есть и коннотация другого рода — ее можно трактовать как послание самому Шрекеру. Говоря о национальных истоках музыки Хааса, трактуемой как «местная экзотика», немецкий музыковед Гезине Шредер выделяет среди них атмосферу

музыкальной Вены *fin de siècle*, точнее «городскую, необычную музыку Франца Шрекера», с ее «стремлением к нестройным октавам, резким, терпким созвучиям, размытым унисонам» [4, 37]. Именно Шрекер, как полагает исследовательница, мог наилучшим образом перед Первой мировой войной передать «размытое» звучание венских оркестров. Речь идет о той оркестровой традиции «сфумато», т. е. несфокусированного, нестройного звучания, которая сейчас полностью ушла в прошлое, ибо звучание современных венских оркестров напоминает сверхчеткую и максимально детализированную цифровую фотографию. Возможно, имитируя надтреснутый, плавающий звук того времени, Хаас сквозь десятилетия обращается к своему предшественнику, указывая в то же время на их глубинное сродство, делающее их частью одной традиции в разветвленном генеалогическом древе музыки.

Литература

1. Агишева Ю. И. Югендстиль в музыке: На примере творчества М. Рegerа и Ф. Шрекера. Диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2005. 244 с.
2. Дегтярева Н. И. Оперы Франца Шрекера и модерн в музыкальном театре Австрии и Германии. Санкт-Петербург: Изд-во Политехнического ун-та, 2010. 367 с.
3. Лаврова С. В. После Вальтера Беньямина: Новая музыка Германии, Австрии и Швейцарии от эпохи цифрового посткапитализма до Covid 19. Санкт-Петербург: Изд-во Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2020. 331 с.
4. Шрёдер Г. Местная экзотика: музыкальная культура Австрии в творчестве Георга Фридриха Хааса // Журнал Общества теории музыки. 2025. № 2 (50). С. 33–43.
5. Böggemann M. (Hrsg.) „Wohin geht der Flug? Zur Jugend“: Franz Schreker und seine Schüler in Berlin. Hildesheim [u.a.]: Olms, 2009. 162 S.
6. Farthofer L. «Im Klang denken». Eine Annäherung an die Klangwelt von Georg Friedrich Haas // Katalog Wien Modern 2007 / hrsg. von B. O. Polzer und Th. Schäfer. Saarbrücken: Pfau, 2007. S. 19–23.
7. Farthofer L. Georg Friedrich Haas: «Im Klang denken». Saarbrücken: Pfau, 2007. 137 S.
8. Haas G. Fr. Jenseits der zwölf Halbtöne. Versuch einer Synopse mikrotonaler Kompositionstechniken // Salzburger Festspiele 1999. S. 17–23.
9. Haas G. Fr. Courage // Varga B. A. (ed.) The courage of composers and the tyranny of taste: reflections on new music. Rochester: University of Rochester Press, 2017. P. 91–95.
10. Haas G. Fr. Durch vergiftete Zeiten: Memoiren eines Nazibuben / Hrsg. Von D. Ender und O. Rathkolb. Wien: Böhlau Verlag, 1922. 296 S.
11. Haas G. Fr. Mikrotonalitäten // Österreichische Musikzeitschrift. 1999. № 6. S. 9–15.
12. Kolleritsch O. (Hrsg.) Franz Schreker: am Beginn der Neuen Musik. Graz: Universal Edition, 1978. 138 S.
13. Meyer Th. Mikroschnitte, Makroschütte. Spekulationen zu scharfen, unscharfen und anderen Klängen // Tadday U. (Hrsg.) Georg Friedrich Haas. München: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, 2023. S. 49–64. (MUSIK-KONZEPTE. Die Reihe über Komponisten. Heft 199. Januar 2023).
14. Moore L. Über Franz Schreker und die heutige Komponistengeneration. Ein Gespräch mit Olga Neuwirth und Georg Friedrich Haas // Franz Schreker: Grenzgänge, Grenzklänge / Hrsg. Von M. Haas. Wien: Mandelbaum-Verl., 2004. 149 S.
15. Neuwirth G. Franz Schreker. Wien: Bergland-Verl., 1959. 96 S.
16. Plumley G. Georg Friedrich Haas: 'We live between contrasts' // The Guardian [Электронный ресурс] <https://www.theguardian.com/music/2015/oct/30/georg-friedrich-haas-contrasts-composer-morgen-und-abend>.
17. Tiemeyer D. Klang als dramatisches Ausdrucksmittel in den Opern Franz Schrekers. Wien: Hollitzer Verlag, 2022. 407 S.
18. Varga B. A. Three questions for sixty-five composers. Rochester, N. Y.; Woodbridge, Suffolk: Univ. of Rochester press, 2011. 333 p.

References

1. Agisheva, Yu. I. 2010. *Yugendstil' v muzyke: Na primere tvorchestva M. Regera i F. Shrekera. Dissertaciya ... kandidata iskusstvovedeniya* [Art Nouveau in Music: An Example of the Work of M. Reger and F. Schrecker]. Dissertation ... PhD in Art History: 17.00.02. Moscow. (In Russian).
2. Degtyareva, N. I. 2010. *Opery Franca Shrekera i modern v muzykal'nom teatre Avstrii i Germanii* [The Operas of Franz Schrecker and Art Nouveau in the Musical Theater of Austria and Germany]. Saint Petersburg: Publishing House of the Polytechnic University Sankt-Peterburg. (In Russian).
3. Lavrova S. V. 2020. *Posle Val'tera Ben'yamina: Novaya muzyka Germanii, Avstrii i Shvejtsarii ot epohi cifrovogo postkapitalizma do Covid 19* [After Walter Benjamin: New Music from Germany, Austria and Switzerland from the Era of Digital Post-Capitalism to Covid 19]. Saint Petersburg: Publishing House of the Vaganova Academy of Russian Ballet Sankt-Peterburg. (In Russian).
4. Shryoder, Gesine. 2025. *Mestnaya ekzotika: muzykal'naya kul'tura Avstrii v tvorchestve Georga Fridriha Haasa* [Local Exoticism: The Musical Culture of Austria in the Works of Georg Friedrich Haas]. *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki / Journal of the Society for Music Theory*, no. 2 (50). (In Russian). DOI:
5. Böggemann, Markus. (Ed.) 2009. „*Wohin geht der Flug? Zur Jugend*“: *Franz Schreker und seine Schüler in Berlin* / “*Where is the Flight Going? To Youth*“: *Franz Schreker and his Students in Berlin*. Hildesheim [u.a.]: Olms. (In German).
6. Farthofer, Lisa. 2007. «*Im Klang denken*». *Eine Annäherung an die Klangwelt von Georg Friedrich Haas* / «*Thinking in Sound*». *An Approach to the Sound World of Georg Friedrich Haas*. In: *Katalog Wien Modern / Catalogue Wien Modern*. Ed. by B. O. Polzer and Th. Schäfer. Saarbrücken: Pfau: 19–23. (In German).
7. Farthofer, Lisa. 2007. *Georg Friedrich Haas: «Im Klang denken»* / *Georg Friedrich Haas: «Thinking in Sound*». Saarbrücken: Pfau. (In German).
8. Haas, Georg Friedrich. 1999. *Jenseits der zwölf Halbtöne. Versuch einer Synopse mikrotonaler Kompositionstechniken* / *Beyond the Twelve Semitones. An Attempt at a Synopsis of Microtonal Compositional Techniques*. In *Salzburger Festspiele*: 17–23. (In German).
9. Haas, Georg Friedrich. 2017. *Courage*. In Varga B. A. (ed.) *The Courage of Composers and the Tyranny of Taste: Reflections on New Music*. Rochester: University of Rochester Press: 91–95.
10. Haas, Georg Friedrich. 2022. *Durch vergiftete Zeiten: Memoiren eines Nazibuben* / *Through Poisoned Times: Memoirs of a Nazi Boy*. Ed. by D. Ender and O. Rathkolb. Wien: Böhlau Verlag. (In German).
11. Haas, Georg Friedrich. 1999. *Mikrotonalitäten* / *Microtonalities*. In: *Österreichische Musikzeitschrift*. no. 6, 9–15. (In German).
12. Kolleritsch, Otto (Ed.) 1978. *Franz Schreker: am Beginn der Neuen Musik* / *Franz Schreker: at the Beginning of New Music*. Graz: Universal Edition. (In German).
13. Meyer, Thomas. 2023. *Mikroschnitte, Makroschütte. Spekulationen zu scharfen, unscharfen und anderen Klängen* / *Microcuts, Macrochute. Speculations on Sharp, Fuzzy and Other Sounds*. In Tadday U. (Ed.) *Georg Friedrich Haas*. München: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG: 49–64. (In German).
14. Moore, Lloyd. 2004. *Über Franz Schreker und die heutige Komponistengeneration. Ein Gespräch mit Olga Neuwirth und Georg Friedrich Haas* / *About Franz Schreker and Today's Generation of Composers. A Conversation with Olga Neuwirth and Georg Friedrich Haas*. In *Franz Schreker: Grenzgänge, Grenzklänge* / *Franz Schreker: Border Crossing, Border Sounds*. Ed. by M. Haas. Wien: Mandelbaum-Verl. (In German).
15. Neuwirth, Gösta. 1959. *Franz Schreker*. Wien: Bergland-Verl. (In German).

16. Plumley, Gavin. *Georg Friedrich Haas: "We live between contrasts"*. In *The Guardian*. URL: <https://www.theguardian.com/music/2015/oct/30/georg-friedrich-haas-contrasts-composer-morgen-und-abend>.
17. Tiemeyer, Daniel. 2022. *Klang als dramatisches Ausdrucksmittel in den Opern Franz Schrekers / Sound as a Dramatic Means of Expression in the Operas of Franz Schreker*. Wien: Hollitzer Verlag. (In German).
18. Varga, Bálint András. 2011. *Three Questions for Sixty-Five Composers*. Rochester, N. Y.; Woodbridge, Suffolk: Univ. of Rochester press.