



Юлия Сергеевна Векслер

**НОВАЯ МУЗЫКА В АВСТРИИ И ГЕРМАНИИ
ПОСЛЕ 1918 ГОДА: ОТ БУНТА К КОНСОЛИДАЦИИ**

Распад империй после 1918 года начинает новую политическую эпоху. Австрия утрачивает территории бывшей Австро-Венгерской монархии и превращается в маленькую страну в центре Европы. Германия повержена в войне и подписывает унижительные условия капитуляции. На месте прежних империй оказываются республики: Первая Австрийская и Веймарская¹.

Известно, что развитие искусства подчиняется собственным законам и не всегда синхронно процессам политическим, однако не может не испытывать их влияния. Так происходит и в начале прошлого столетия. Новая эра в истории Европы открывает и новую эпоху в искусстве, связанную с выдвижением и укреплением новой музыки. Однако водораздел здесь проходит не по 1918 году. Взрыв нового произошел еще до Первой мировой войны, в конце 1900-х, когда, как писал Г. Данузер, «с редкой <...> одновременностью в европейском экспрессионизме <...> утратили силу важнейшие основания различных языков искусства» [12]. В музыке такой вехой стал отказ от тональности, которым отмечено творчество Арнольда Шёнберга и его учеников в последние довоенные годы, «героические годы новой музыки», как

¹ О социально-экономическом и политическом положении Германии и Австрии после Первой мировой войны см.: [2, 49–57]; [3, 37–80].

История музыки

назвал их Теодор Адорно [7, 143]. Новые сочинения редко исполнялись, не признавались общественным сознанием, практически не оказывали влияния на музыкальную жизнь.

В 1918 году появляются первые признаки изменения ситуации. Старшее поколение проходит через испытание военным временем, заставившее переосмыслить прежние воззрения. Стремительно врывается в музыкальный мир целая когорта молодых композиторов – многие из них приходят с фронта, они жаждут обновления и дерзко отвергают идеалы отцов. Прежде сугубо эстетические дискуссии приобретают политическую окраску: новое все чаще отождествляется с левым, получает ярлык большевизма. И это небезосновательно: многие рассматривали тональность как неотъемлемую часть буржуазной культуры и ее ценностей, оставшихся в прошлом, проводя параллель между отказом от тональности и крушением монархии. Отказ от порядка в музыке грозил отказом от порядка и в государстве.

Понятию музыкального большевизма посвящена фундаментальная монография Э. Йона. Как отмечает ее автор, в Германии 1920-х музыкальный большевизм ассоциировался с целым рядом явлений современного искусства: Шёнберг, футуризм, экспрессионизм, атональная музыка выступали синонимами радикализма, импотенции, анархии и опасности [17, 47].

Изучение политических и идеологических пристрастий самих творцов новой музыки потребовало бы самостоятельного исследования. Нередко те, кого объединяла приверженность ей, стояли по разные стороны баррикад, отличаясь полярными взглядами. Так, например, аполитичный Шёнберг ненавидел ярлыки и не был склонен отождествлять себя не только с каким-либо политическим течением, но и с художественным направлением. И Шёнберг, и Берг категорически отвергали свою причастность к экспрессионизму. Хорошо извест-

на острая, хотя и не публичная реакция Шёнберга на антибузониевский памфлет Ханса Пфицнера под названием «Футуристическая опасность» (см.: [19]) – футуризм в данном случае нужно понимать как понятие собирательное, выступающее обозначением всего нового искусства, в том числе и атональной музыки. В то же время многие из послевоенного композиторского поколения не скрывали своих левых взглядов. К примеру, страстный приверженец и пропагандист музыки Шёнберга дирижер Герман Шерхен, который четыре года провел в русском плену и стал свидетелем большевистского переворота 1917 года, был охвачен революционной эйфорией и высказывал очевидные симпатии социалистам [17, 121–130]. *Enfant terrible* веймарской республики, чешский композитор и пианист Эрвин Шульхоф в одном из писем Альбану Бергу называет имена своих кумиров: «Либкнехт, Ленин, Троцкий (по сравнению с двумя последними и Наполеон мал)» [9, 51]. Политическая левизна вначале приводит его в круг берлинских дадаистов, а спустя годы – в стан чехословацких коммунистов. Впрочем, членом компартии оказывается и любимый ученик Шёнберга Ханс Эйслер, что приводит к разрыву их отношений [13].

Вместе с тем политические катаклизмы не только способствовали смене или радикализации убеждений. Они сыграли решающую роль в изменении отношения к новому искусству, способствовали его победе. «Война заставила людей иначе думать о современной музыке», – констатировал Шёнберг [1, 410]. «Несомненно, война, – отмечает Э. Йон, – больше, чем это считалось до сих пор, ответственна за принятие атональной музыки после 1918» [17, 26]. Очевидно, социальные потрясения послужили катализатором рецепции, а диссонансы взрывов и выстрелов подготовили слух к диссонансам музыкальным. Искусство начала столетия, опередившее свое время, явилось

История музыки

провозвестником нового мироощущения, актуальность которого стала очевидной лишь по окончании Первой мировой войны.

Отметим, что послевоенные годы вызвали к жизни и само понятие «новой музыки». Впервые его использует Пауль Беккер в своем докладе 1919 года с одноименным названием [8]. «Новой музыкой» он называет все, что порывает с искусством романтизма. Впрочем, этот термин был очерчен лишь приблизительно, в его поле попадают сочинения К. Дебюсси, Ф. Бузони, Ф. Шрекера. Упомянуты и опусы Шёнберга десятилетней давности (Камерная симфония и Второй струнный квартет), что свидетельствует, скорее, о малой осведомленности критика в современном композиторском творчестве.

Имя Шёнберга появилось в докладе Беккера неслучайно – в первые послевоенные годы именно он становится лидером современной музыки в немецкоязычных странах, однако удерживает такую позицию недолго, всего лишь на протяжении нескольких лет. Здесь важны были не столько его усилия, сколько деятельность тех, кто возглавил так называемое шёнберговское движение в Германии [23, 495–531]. Благодаря таким энтузиастам в первые послевоенные годы сформировалась культура новой музыки, которая включала в себя не только право сочинять ее, но также предоставляла возможность ее исполнять, слушать и оценивать. Последнему способствовало появление музыкальной критики, сочувственно настроенной к радикальному искусству (часто в роли критиков выступали сами композиторы).

Хотя политические преобразования не разрушили сеть социальных институтов музыки – в их числе филармонии, оперные театры, оркестры – последние не могли удовлетворить потребность в освоении нового искусства, и прежде всего по экономическим причинам. В их репертуаре по-прежнему господствовали сочинения ушедших из жизни композиторов. Положение меняется лишь тогда, когда во многих

История музыки

странах Европы возникают многочисленные локальные общества новой музыки, которые становятся местом, где она получает постоянную прописку. Только в Германии до 1933 года появляется более 50 организаций такого рода [23, 304]. Остановимся на некоторых из них.

Первым должно быть названо шёнберговское Общество закрытых музыкальных исполнений (*Verein für musikalische Privataufführungen*) в Вене, которое просуществовало с 1918 по 1921 год²². Его элитарно-просветительский характер обусловил закрытость этого ферейна (именовавшегося приватным) и его деятельность в узком кругу избранных. Цель общества – познакомить публику с музыкой «от Малера и Штрауса до современности»³³ без приоритета какого-либо направления (поначалу Шёнберг даже запретил исполнение своей музыки). Единственный критерий отбора сочинений – наличие «индивидуальности и характера». Публичное исполнение проходило тщательную многоступенчатую подготовку, сочинение попадало в концертную программу лишь после одобрительного вердикта Шёнберга. Впрочем, меняется и сам институт концерта, поскольку значительно ограничивается степень его публичности и общедоступности: посещать его могли лишь члены общества, существовал запрет на выражение одобрения или порицания (аплодисменты и шиканье), полностью исключалась критика. Программа заранее не объявлялась, некоторые сочинения повторялись в течение одного вечера (и это оправдано: как показал опыт публичных репетиций Камерной симфонии в преддверии создания общества, для понимания нового необходимо многократное прослушивание). Все эти изменения демонстрируют болевые, проблемные точки новой музыки: недостаток должным образом подготовленных исполнителей, невозможность репетировать столько,

² Из обширного круга исследований об Обществе нужно выделить статьи Р. Каппа и Р. Буш [18]; [10].

³Перечень концертов Общества приведен в: [22].

История музыки

сколько необходимо, отсутствие компетентной критики. Шёнберг обладал в обществе единоличной, почти деспотической властью, именно он принимал все решения.

Жесткие ограничения в устройстве и функционировании общества, его недемократичность заставляют думать о принципе монархического правления – как раз в то время, когда монархии потерпели крушение. Но Шёнберг был убежден, что лишь такие меры помогут сохранить высокий уровень музыкальной культуры ферейна. Впрочем, деспотизм распространялся лишь на вопросы искусства: общество не было политизировано и идеологизировано, культивируя характерную для Шёнберга идею «искусства для искусства».

Шёнберговское Общество закрытых музыкальных исполнений было примером в известной мере уникальным. Типично венская закрытость приводила к отрицанию публичности как характерной черты буржуазной музыкальной жизни, что не характерно для других ферейнов. Однако шёнберговский опыт оказал воздействие на культуру новой музыки. Развивая интернациональные контакты (гостями Общества были французские композиторы М. Равель, Д. Мийо и Ф. Пуленк), оно стало примером для подобных ферейнов в разных городах Европы.

Если шёнберговское общество стремилось к высшему профессионализму в ущерб публичности, существовала и обратная тенденция. Социал-демократическое правительство Австрии поддерживало просветительскую работу с народными массами. Поэтому альтернативой стали и специфически венские начинания, например, Рабочие симфонические концерты, которыми руководил Антон Веберн вместе с Йозефом Бахом: в их программу нередко входила новая музыка (см.: [20]).

История музыки

Наконец, существовала еще одна возможность ее культивирования. Как известно, после войны возникали стихийные объединения представителей разных искусств, музыканты готовы были присоединиться к художникам, архитекторам, литераторам (впрочем, опыт этот еще довоенный – вспомним мюнхенский альманах «Синий всадник» В. Кандинского и Ф. Марка с активным участием в нем музыкантов, в том числе Шёнберга и учеников [6]). Музыка в таких объединениях получала право голоса, пусть и не преимущественного, обогащаясь при этом контактами с иными искусствами.

Пример тому – деятельность венского соперника Шёнберга Й.М. Хауэра. Его кратковременное сотрудничество с художником Й. Иттенем было плодотворным и для того, и для другого (см.: [5]). Оба черпали импульсы обновления из идей синестезии. Отсюда возник план приглашения Хауэра в веймарский Баухауз, который так и не осуществился. Попутно заметим, что музыка все же получила права гражданства в Баухаузе, школе архитектуры и строительства, хотя и не преподавалась там как самостоятельная дисциплина⁴. Оставшись в Вене, Хауэр оказывается в центре группы, именуемой «Свободное движение», и начинает собирать вокруг себя и художников, и музыкантов. Его аудиторией становятся дилетанты, а цикл своих лекций он называет «Венской атональной школой» («Atonale Schule Wien», 1920)⁵.

В Германии же первые годы Веймарской республики во многом проходят под знаком освоения экспрессионистского творчества Шёнберга. Исследователи говорят о втором шёнберговском движении

⁴ Роль музыки в веймарском Баухаузе рассматривается в статье М. Зибенбродта [21].

⁵ Подробнее о образовательно-просветительской деятельности Й.М. Хауэра см.: [4].

[23, 98–99], вождем которого стал Герман Шерхен, знакомый с Шёнбергом и его музыкой еще с довоенных времен. Вернувшись из России, он пытается воплотить в своих начинаниях «дух искусства, свободного от предрассудков, шовинизма и политических ограничений» (цит. по: [17, 128]), импульс к которому он получил от передовых русских музыкантов. Достаточно упомянуть тот факт, что основанный в 1917 году Петром Сувчинским журнал «Мелос» дал имя его собственному журналу, издаваемому в Берлине с 1920-го – он стал первым в Германии изданием, посвященным новой музыке. В программной статье в первом номере своего «Мелоса» Шерхен называет его ключевые темы: проблема преодоления тональности, отношение звука и слова, взаимодействие с другими искусствами, социологическая структура музыки [11, 115].

Шерхен симпатизировал социалистам, делал аранжировки революционных песен для рабочих хоров, однако, отделяя музыку от политики, понимал художественную революцию, скорее, в вагнеровском смысле – как силу, преобразующую человечество. В Берлине он осуществил подлинный прорыв, разрушив стереотипы берлинской музыкальной жизни. Блестящий организатор, он неустанно пропагандировал новую музыку как дирижер, скрипач и альтист, лектор, критик.

Вокруг Шерхена, подлинного *homo novus*, сложился кружок восторженных берлинских шёнбергианцев: композиторов, исполнителей и критиков. Он получил название «Берлинской группы», ядро которой составили Шерхен, Э. Эрдман и Х. Тиссен, впоследствии в нее влились ученики Бузони (К. Вайль, В. Фогель) и Ф. Шрекера (Э. Кшенек и А. Хаба)⁶. В сезоне 1918–19 годов Шерхен организовал

⁶ Подробную информацию о Берлинской группе см. в: [17, 121–127].

История музыки

цикл концертов, в котором были исполнены некоторые довоенные сочинения Шёнберга: Камерная симфония, «Просветленная ночь», фортепианные пьесы – они соседствовали с музыкой Моцарта, Вагнера и Брукнера. В 1919 году он учредил Новое музыкальное общество, которое функционировало на средства его членов. К исполнению привлекались не только собственные силы – солисты, камерные ансамбли, хор, – но и Берлинский филармонический оркестр. В 1920 году появление журнала «Мелос» вызвало к жизни новую инициативу – концерты Общества «Мелоса» с целью «знакомства с современной музыкой». Осуществилась она уже после отъезда Шерхена из Берлина. Репертуар этих концертов был полностью актуален: наряду с сочинениями берлинцев звучали опусы П. Хиндемита, Б. Бартока, А. Казеллы. Некоторые сочинения повторялись, но этим и ограничивалось сходство с шёнберговским Обществом закрытых музыкальных исполнений.

Как известно, шёнберговское движение просуществовало недолго: через несколько лет инициатива переходит к молодым – Хиндемиту и Кшенеку, а безоговорочным лидером современной музыки становится Стравинский. Шёнберг оказывается на периферии, в глазах многих он уже не является представителем музыкального прогресса: «это было время, когда я утратил влияние на молодежь» [1, 411], – с горечью констатировал он позднее.

Этот процесс обозначился и в деятельности другого берлинского объединения – Ноябрьской группы, ее музыкальная секция стала преемницей шерхеновского Нового музыкального общества и объединила представителей разных композиторских школ: Шёнберга, Бузони и Шрекера. Ноябрьская группа была основана в 1918 году как объединение художников, «радикальных в отказе от прежних форм выражения и в применении новых выразительных средств» [23, 521].

История музыки

Однако стремление к духовному обновлению под знаком экспрессионизма вскоре уступает идее открытого искусства, искусства для всех: их путь ведет к «новой вещественности». В концертах ноябрьской группы давали слово не только лидерам, но и малоизвестным современным композиторам, сочинения которых не имели шанса быть исполненными в иных местах. Несмотря на то, что группа была названа именем ноябрьской революции, политика не играла там особой роли. Одна из участниц концертов вспоминала: «Мне все они казались коммунистами-аристократами, даже в некоторой степени гедонистами» [23, 526].

Похожий путь проходит и другой пропагандист современного искусства, Эрвин Шульхоф. В годы Первой мировой войны молодой музыкант, получивший прекрасное образование, оказался в действующей армии, и этот трагический опыт военных лет заставил его полностью пересмотреть свои взгляды на мир и место искусства в нем. Пусть не самый известный и не самый успешный, он один из тех, кто строил здание новой музыки Веймарской республики. Вернувшись с фронта, он обосновался в Дрездене, где складывается кружок близких экспрессионизму художников. В их среде и родился план Шульхофа «просветить публику, познакомив ее с музыкальной революцией», «музыкой будущего» («Zukunftsmusik»). В сезоне 1919–20 годов в шести концертах – как камерных, так и симфонических – планировалось исполнить сочинения А. Скрябина, А. Шёнберга, А. Берга, А. Веберна, Й.М. Хауэра, Э. Веллеса, Ц. Скотта и самого Шульхофа. Завершать цикл должен был дадаистский вечер, призванный «привнести в искусство органическое и неорганическое» [9, 37]. Замысел, в котором присутствовала изрядная доля авантюризма (например, Шульхоф рискует взяться за труднейшие оркестровые пьесы Берга), удалось осуществить лишь частично. В концертах предполагалось участие

История музыки

оперного оркестра, однако разучивание новых сочинений требовало чрезмерно большого количества репетиций, поэтому от этого плана пришлось отказаться.

Музыкальная революция мыслилась Шюльхофом в категориях поствагнеровской эпохи. В программу входили главным образом довоенные сочинения, написанные десять и более лет назад. При этом Шюльхоф был весьма хорошо информирован о новой музыке как в Вене, так и в Берлине, установив контакты и с Шерхеном, и с нововенцами. Увлечение экспрессионизмом, сказавшееся и в его собственных сочинениях, вскоре уступает место тяге к «материализму и реализму». Понимание революции трансформируется: из духовной (экспрессионистской) она преобразуется в телесную, его идеалом становится та музыка, что обладает «ритмическим скелетом», воздействует «силой привлекательного бьющего ритма», приводит в экстаз. Ее прообраз следует искать в модных танцах «самого банального сорта»: уан-степ, фокстрот, танго, джаз [14, 12–14]. Этим переменам способствовало и знакомство с берлинскими дадаистами, в мероприятиях которых Шюльхоф пытался участвовать и даже написал для них несколько сочинений.

Хотя в то время экспрессионизм и дадаизм нередко звучали как синонимы, они представляли, скорее, два противоположных полюса новой музыки. В первом случае воля к выражению вела к революционному обновлению музыкального языка, во втором жажда отрицания наследия буржуазной культуры влекла за собой не столько языковые преобразования, сколько разрушение и лишение художественности традиционных институтов музыкальной жизни. Нагляднее всего это проявилось в спонтанных хэппенингах, унаследовавших шумовые традиции футуристов, впрочем, абсолютно любые, даже вполне традиционные сочинения нередко становились объектом «дадаизации».

История музыки

Рамки статьи не позволяют охватить все аспекты послевоенной новой музыки, вынуждая ограничиться лишь несколькими примерами. Тем не менее, некоторые обобщения необходимы.

Инициатива в пропаганде нового искусства исходила большей частью от поколения, пришедшего после 1918 года. Исключением будет шёнберговский ферейн, руководимый самим мэтром, но и его деятельность была бы невозможна без притока молодой крови.

Репертуар концертов современной музыки не знал стилевых и национальных различий, новое искусство пыталось объединить нации, разобщенные войной. Так, шёнберговский ферейн ставил задачей представить весь срез музыки за последние два-три десятилетия: сочинения не только австрийских и германских, но и французских, русских, чешских и венгерских композиторов. Не все из них являлись новой музыкой в сегодняшнем понимании, иногда исполнялся и классический репертуар. Примечательно значительное место, отводившееся довоенной музыке, которая все еще оставалась малоизвестной. Ее рецепция запоздала, необходимо было познакомить с ней публику.

Можно констатировать неоднозначное отношение к категории национального. Шёнберг, заявляя об отсутствии национальных предпочтений в Обществе, все же сохраняет убежденность в приоритете немецкой музыки, понимая ее чрезвычайно широко: от Баха и до Малера. Шульхоф же болезненно воспринимает любые проявления немецкого национализма, присоединяясь к дерзким выходкам дадаистов (например, так и не исполненная им *Symphonia germanica* содержит острую пародию на германский гимн).

Преобладание камерного репертуара в концертах новой музыки объясняется прежде всего организационно-экономическими причинами. Никто из инициаторов не располагал собственным оркестром, а

История музыки

сотрудничество с существующими коллективами – даже при наличии энтузиастов-дирижеров – было затруднено прежде всего по финансовым причинам. Общество Шёнберга практиковало исполнение камерных аранжировок симфонических произведений – как выразился Берг, «из нужды была сделана добродетель» [16, 133]. Разумеется, звучание симфонии Брукнера в исполнении квинтета было непривычным, однако соответствовало всеобщей тенденции к камернизации.

Как уже отмечалось, многие музыканты сотрудничали с представителями других искусств. Литераторы и художники подчас были в большей мере открыты в отношении нового, свободны от стереотипов, но одновременно и от глубокого понимания специфики музыки. Такая среда была настроена к новой музыке более сочувственно, в отличие от профессиональных музыкантов, получивших классическое образование. Поддержку черпали и в контактах с любителями, дилетантами.

Развитие культуры новой музыки было бы невозможным без появления компетентной музыкальной критики и специализированных журналов – в первую очередь венского «Anbruch» и берлинского «Melos». Новая музыка в особенности нуждалась в критике, теории, анализе и комментарии, поскольку, как отмечает Г. Данузер, «значение жанровой традиции в ней отступает перед индивидуальной поэтикой отдельного сочинения» [11, 115]. Нередко сами композиторы принимали активное участие в этом процессе, публично выступая со статьями и лекциями, сотрудничая с журналами (Берг) или же становясь их инициаторами (Шерхен). На сторону новой музыки встали и маститые критики П. Беккер, А. Вайсман. Плоды приносила не столько полемика с оппонентами, враждебно настроенной критикой, сколько то, что была задана планка компетентного суждения о новой музыке.

История музыки

Итак, сецессионистская культура новой музыки, сформировавшаяся в первые послевоенные годы, способствовала значительным изменениям в сфере ее исполнения, восприятия и оценки. Они стали заметны уже в начале 1920-х, когда на смену локальным фрейнам (впрочем, многие из них продолжали свое существование) пришли международные организации, в первую очередь Международное общество новой музыки, а в разных городах стали проводиться масштабные фестивали. Это означало, что началась новая эпоха в развитии музыкального искусства, период «новой музыки под знаком организации» (Х.Х. Штукеншмидт)⁷. Однако долгожданная консолидация была чревата новым расколом, отмеченным борьбой и противостоянием разнонаправленных (как виделось тогда) эстетических тенденций. Стремительное выдвижение Стравинского и Хиндемита изменило музыкальную сцену Европы, радикальное искусство утратило единство, распавшись на «новую музыку» (школа Шенберга) и «современную музыку» (неоклассицизм), а сам Шенберг неожиданно был отодвинут в прошлое как пережиток романтической эпохи – диалектику нового и устаревшего он рефлексировал в своей знаменитой статье о стиле и мысли [1, 58–74]. Импульс революционных преобразований, казалось бы, исчерпал себя, а новая музыка постепенно академизировалась и становилась традицией. Однако пройдет всего лишь два десятилетия, и Европа, пережившая Вторую мировую войну, вновь окажется в «ситуации 1918 года», вернувшейся на новом витке истории, поскольку без трагического опыта, связанного с катастрофой национал-социализма, вряд ли был бы возможен расцвет второй волны авангарда.

⁷ История создания Международного общества новой музыки и его деятельность подробно документирована в: [15].

История музыки

ЛИТЕРАТУРА

1. Арнольд Шёнберг. Стиль и мысль: статьи и материалы / сост., пер., коммент. Н.О. Власовой и О.В. Лосевой. М.: Композитор, 2006.
2. Ватлин А.Ю. Австрия в XX веке: учебное пособие для вузов. М.: Директ-Медиа, 2014.
3. Ватлин А.Ю. Германия в XX веке. Москва: РОССПЭН, 2002.
4. Векслер Ю.С. О двух венских школах двенадцатитоновой техники: Шёнберг vs. Хауэр [Электронный ресурс] // Журнал Общества теории музыки. 2015/3 (11). С. 1–11. URL: http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2015_3%20%2811%29_1_Векслер%20%28final%29.pdf.
5. Векслер Ю.С. «Служить духу формой и цветом...» Йозеф Маттиас Хауэр и Йоханнес Иттен // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2012. № 2. С. 55–60.
6. Синий всадник: альманах 1912 г. / под ред. В. Кандинского, Ф. Марка/ пер., коммент. и статьи З.С. Пышновской. М.: Изобразительное искусство, 1996.
7. Adorno Th.W. Das Altern der Neuen Musik // Adorno, Theodor W. Dissonanzen: Einleitung in die Musiksoziologie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1973. S. 143–167. (Gesammelte Schriften. Bd. 14. Hrsg. von Gr. Adorno und Rolf Tiedemann).
8. Bekker P. Neue Musik. Berlin: Reiß, 1919.
9. Bösch K.; Vojtech I. Der Briefwechsel zwischen Erwin Schulhoff und Alban Berg // Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft. 1993. № 4. S. 27–28.
10. Busch R.; Schäfer Th.; Kapp R. Der „Verein für musikalische Privataufführungen“ // Arnold Schönbergs Wiener Kreis: Bericht zum

История музыки

Symposium, 12.-15. September 1999 / hrsg. von Christian Meyer. Wien: Arnold Schönberg Center, 2000. S. 77–83.

11. *Danuser H.* Die Musik des 20. Jahrhunderts. Laaber: Laaber Verlag, 1984.

12. *Danuser H.* Neue Musik [Electronic source] // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. 2. Ed. URL: <https://www-1mgg-2online-1com-1004790xe0257.han.onb.ac.at/article?id=mgg15813&v=1.0&rs=mgg15813&q=neue%20musik>.

13. *Dümling A.* Schönberg und sein Schüler Hanns Eisler: Ein dokumentarischer Abriß // Die Musikforschung. 1976. № 4. S. 431–461.

14. Erwin Schulhoff. Schriften / hrsg. von T. Widmaier. Hamburg: von Bockel, 1994.

15. *Haefeli A.* Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM): Ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart. Zürich: Atlantis, 1982.

16. *Hilmar R.* Alban Berg: Leben und Wirken in Wien bis zu seinen ersten Erfolgen als Komponist. Wien-Köln-Graz: Böhlau, 1978. Hilmar 1978.

17. *John E.* «Musikbolschewismus»: Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918–1938. Stuttgart: Metzler, 1994.

18. *Kapp R.* Schönbergs „Verein“ und die Krise der musikalischen Öffentlichkeit // Fremdheit in der Moderne. Hrsg. von R. Flotzinger. Wien, 1999. S. 23 ff.

19. *Lederer J.-H.* Pfitzner-Schönberg: Theorie der Gegensätze. /AfMW XXXV. 1978. S. 297–309.

20. *Permoser M.* Arbeiter-Sinfoniekonzerte [Electronic source] // Oesterreichisches Musiklexikon online. URL: https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_A/Arbeiter-Sinfoniekonzerte.xml.

История музыки

21. *Siebenbrodt M.* Jazzkapelle und Gesamtkunstwerk: Musik am Bauhaus in Weimar // H.Th. Seemann, Th. Valk (Hrsg.) Übertönte Geschichten. Musikkultur in Weimar. Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar 2011. Göttingen: Wallstein Verlag, 2011. S. 121–136.

22. *Szmolyan W.* Die Konzerte des Wiener Schönberg-Verein // Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen/ Hrsg. von Metzger H.-K. und Riehn R. München 1984. S. 101–114 (=Musik-Konzepte. Heft 36).

23. *Thrun M.* Neue Musik im deutschen Musikleben bis 1933. Bd. I, Bd. II. Bonn: Orpheus, 1995.

REFERENCES

1. Arnold Schoenberg. Stil' i mysl': stat'i i materialy [Style and thought: articles and materials] / sost., per., komment. N.O. Vlasovoj i O.V. Losevoj [compil., transl., comments by N.O. Vlasova and O.V. Loseva]. Moscow: Kompozitor [Composer], 2006.

2. *Vatlin A.Yu.* Avstriya v 20 veke: uchebnoe posobie dlya vuzov [Austria in the 20th century: a textbook for universities]. Moscow: Direkt-Media [Direct-Media], 2014.

3. *Vatlin A.Yu.* Germaniya v 20 veke. Moscow: ROSSPEN [ROSSPEN], 2002.

4. *Veksler Yu.S.* O dvuh venskikh shkolah dvenadcatitonovoj tekhniki: SHyonberg vs. Hauer [About two Viennese schools of twelve-tone technique: Schönberg vs. Hauer] [Electronic source] // ZHurnal Obshchestva teorii muzyki [The Journal of Russian Society for Theory of Music]. 2015/3 (11). Pp. 1–11. URL: [http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2015_3%20%2811%29_1_Векслер%20%28final%29.pdf](http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2015_3%20%2811%29_1_Vекслер%20%28final%29.pdf).

История музыки

5. *Veksler Yu.S.* «Sluzhit' duhu formoj i cvetom...» Jozef Mattias Hauer i Johannes Itten [“Serve the spirit with form and color...” Josef Matthias Hauer and Johannes Itten] // Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya [Actual problems of higher music education]. 2012. № 2. Pp. 55–60.

6. *Sinij vsadnik: al'manah 1912 g.* [The Blue Rider: Almanac of 1912] / pod red. V. Kandinskogo, F. Marka [ed. by V. Kandinsky, F. Mark] / per., komment. i stat'i Z.S. Pyshnovskoj [trans., comments and articles by Z.S. Pyshnovskaya]. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo [Art], 1996.

7. *Adorno Th.W.* The aging of new music // Adorno, Theodor W. *Dissonances: Introduction to the sociology of music.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1973. Pp. 143–167. (Collected Writings. Vol. 14. Ed. By Gr. Adorno and Rolf Tiedemann).

8. *Bekker P.* *New Music.* Berlin: Reiss, 1919.

9. *Boesch K.; Vojtech I.* The correspondence between Erwin Schulhoff and Alban Berg // *Swiss Yearbook for Musicology.* 1993. № 4. Pp. 27–28.

10. *Busch R.; Schäfer Th .; Kapp R.* The “Association for Private Musical Performances“ // *Arnold Schönbergs Wiener Kreis: Report on the symposium, 12.–15. September 1999* / ed. by Christian Meyer. Vienna: Arnold Schönberg Center, 2000. S. 77–83.

11. *Danuser H.* *The music of the 20th century.* Laaber: Laaber Verlag, 1984.

12. *Danuser H.* *New Music* [Electronic source] // *Music in history and present time.* 2nd ed. URL: <https://www-1mgg-2online-1com-1004790xe0257.han.onb.ac.at/article?id=mgg15813&v=1.0&rs=mgg15813&q=neue%20musik>.

13. *Dümling A.* Schönberg and his student Hanns Eisler: A documentary outline // *The music research.* 1976. № 4. Pp. 431–461.

История музыки

14. Erwin Schulhoff. Writings / ed. by T. Widmaier. Hamburg: von Bockel, 1994.
15. *Haefeli A.* International Society for New Music (ISNM): Your story from 1922 to the present. Zurich: Atlantis, 1982.
16. *Hilmar R.* Alban Berg: Life and work in Vienna up to his first successes as a composer. Vienna-Cologne-Graz: Böhlau, 1978. Hilmar 1978.
17. *John E.* «Music Bolshevism»: The Politicization of Music in Germany 1918–1938. Stuttgart: Metzler, 1994.
18. *Kapp R.* Schönberg's "Association" and the crisis of the musical public // Strangeness in modern times. Edited by R. Flotzinger. Vienna, 1999. P. 23 ff.
19. *Lederer J.-H.* Pfitzner-Schönberg: Theory of opposites. / Archives for Musicology XXXV. 1978. PP. 297–309.
20. *Permoser M.* Workers Symphony Concerts [Electronic source] // Austrian music lexicon online. URL: https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_A/Arbeiter-Sinfoniekonzerte.xml.
21. *Siebenbrodt M.* Jazz band and total work of art: Music at the Bauhaus in Weimar // H.Th. Seemann, Th. Valk (Ed.) Drowned out stories. Music culture in Weimar. Yearbook of the Klassik Stiftung Weimar 2011. Göttingen: Wallstein Verlag, 2011. Pp. 121–136.
22. *Szmolyan W.* The concerts of the Vienna Schönberg Association // Schönbergs Association for Private Musical Performances / Ed. By Metzger H.-K. and Riehn R. Munich 1984. pp. 101-114 (= Music Concepts. Issue 36).
23. *Thrun M.* New music in German musical life until 1933. Vol. I, Vol. II. Bonn: Orpheus, 1995.

