

Научная статья

УДК 78.02

DOI: 10.26086/NK.2025.77.2.004

«AUS.WEG» Георга Фридриха Хааса — путь от рационального к интуитивному

Богомолов Илья Андреевич

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки,

Нижегород, Россия

E-mail: ibogomol20@gmail.com, ORCID: <https://orcid.org/0000-1234-5678-9123>

Аннотация. В статье рассматривается сочинение австрийского композитора Георга Фридриха Хааса «AUS.WEG» (2010) для восьми инструментов. Это произведение, которое пока еще не становилось объектом внимания исследователей, занимает важное место в творчестве композитора: оно ставит ключевую для него проблему соотношения рационального и интуитивного в композиционном процессе. Подробный анализ различных аспектов «AUS.WEG», таких как название, которое содержит в себе множество вариантов интерпретации, форма с практически нарративным развитием некоторых инструментальных партий, совершенно нетипичное обращение с композиторскими техниками, которые переосмысляются и становятся своеобразными героями повествования, позволяет прийти к выводу о том, что в своем опусе Хаас проходит путь от рационального к интуитивному. Большое внимание в статье уделено работе Хааса с микротонами, ритмом и формой, а также проблеме влияний на его творчество таких композиторов, как Джачинто Шельси и Стив Райх.

Ключевые слова: Георг Фридрих Хаас, AUS.WEG, музыка XXI века, техники композиции, микротоны

Для цитирования: Богомолов И. А. «AUS.WEG» Георга Фридриха Хааса — путь от рационального к интуитивному // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2025. № 2 (77). С. 26–32. <http://doi.org/10.26086/NK.2025.77.2.004>

Original article

“AUS.WEG” by Georg Friedrich Haas — the path from rational to intuitive

Bogomolov Ilya A.

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire,

Nizhny Novgorod, Russia

E-mail: ibogomol20@gmail.com, ORCID: <https://orcid.org/0000-1234-5678-9123>

Abstract. The article examines the work by the Austrian composer Georg Friedrich Haas “AUS.WEG” (2010) for eight instruments. This work, which has not yet been the object of attention of researchers, occupies an important place in the composer’s work: it poses a key problem for him: the relationship between the rational and the intuitive in the compositional process. A detailed analysis of various aspects of “AUS.WEG”, such as the title, which contains many possible interpretations, the form with an almost narrative development of some instrumental parts, a completely atypical treatment of compositional techniques, which are rethought and become a kind of heroes of the story, allows us to come to the conclusion that in his opus Haas goes the way from the rational to the intuitive. Much attention in the article is paid to Haas’s work with microtones, rhythm and form, as well as the problem of influences on his work from such composers as Giacinto Scelsi and Steve Reich.

Keywords: Georg Friedrich Haas, AUS.WEG, contemporary music, composition techniques, microtones

For citation: Bogomolov I. A. “AUS.WEG” by Georg Friedrich Haas — the path from rational to intuitive. *Actualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2025; 2(77); 26–32 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2025.77.2.004>

Георг Фридрих Хаас (Georg Friedrich Haas (*1953)) — композитор, чей активный период творчества выпал на конец XX — начало XXI вв., время значительных перемен в музыкальном искусстве. Кризис идей, которые возникли во времена второго авангарда, ощущался все сильнее, композиторы искали новые способы сочинения музыки и возможности ее дальнейшего развития. Некоторые из них пошли по пути поставангарда и новой простоты, другие же продолжали развитие разнообразных авангардных направлений XX века, но музыка Хааса как будто не вписывалась ни в одну из существующих моделей.

Несмотря на то, что Хаас получил широкую известность благодаря своим открытиям в области микрохроматики, он работает практически со всеми композиторскими техниками XX века и не отдает предпочтение ни одной из них, в его опусах они нередко становятся объектом рефлексии. Интерес вызывает и тематика его сочинений. В них он затрагивает очень личные проблемы, которые многие художники боятся или не хотят выносить на всеобщее обозрение. Творчеству Хааса присущ дуализм, и на примере произведения «AUS.WEG» (2010) [1] можно продемонстрировать, как композитор в рамках одного опуса переходит от объективного к личному, от рационального к интуитивному.

Анализ «AUS.WEG» следует начать с названия. Заглавия в музыке Хааса имеют большое смысловое значение и играют важную драматургическую роль. Условно их можно разделить на несколько категорий: названия с обозначением жанра или намеком на него (фуга, ноктюрн, антифон и др.), названия с применением непроизносимых символов и названия с использованием игры слов, слогов или букв. Такой прием дает возможность нескольких интерпретаций заглавия одного произведения. По сути, сам слушатель выбирает более близкое для себя название из получившихся вариантов.

В названии «AUS.WEG» заложена игра слов: если убрать точку, разделяющую слова, получится «Ausweg», что можно перевести с немецкого языка как «выход». Если переводить слова отдельно, как в заглавии автора, возникает несколько интерпретаций. У слов «aus» и «weg» есть несколько значений, комбинируя которые можно получить различные словосочетания, например, «конец пути» или «прекрати это, уходи»¹.

Из авторской аннотации следует, что Хаас намеренно оставил в названии эту неопределен-

ность, так как она напрямую связана с содержанием произведения [2]. Он раскрывает его как борьбу композитора с техниками и приемами, с желанием контролировать каждый аспект произведения. По сути, «AUS.WEG» — это рефлексия Хааса на тему, которая близка, наверное, каждому творцу: как писать музыку?

Инструментальный состав, который композитор использует в «AUS.WEG», крайне интересен. Он представляет собой классический «Pierrot ensemble»², расширенный струнным альтом, басовым гобоем и большим количеством ударных инструментов, среди которых — подвесные колокола и деревянные коробочки, о которых более подробно будет сказано далее.

«AUS.WEG» состоит из трех неравных по времени звучания разделов, которые, в свою очередь, имеют более мелкое членение (*Пример 1*).

Интересно то, что несмотря на контрастность этих разделов и явные границы между ними, они связаны определенными тембрами, интонациями или ритмическими формулами. Претерпевая изменения, они проходят через все произведение в целом, являясь его связующими элементами. О таком свойстве музыки Хааса пишет С. Лаврова: «Для музыки Хааса характерно диалектическое соотношение между фрагментами и целым» [3, с. 200].

Одним из таких элементов является микрохроматическое *glissando*. Оно возникает практически сразу же в партии скрипки, но довольно робко — наше внимание привлекают скорее тремолирующие ударные инструменты и фортепиано, сбивающие свое тремоло нестабильными, рваными ритмами; пока мы не подозреваем, что это *glissando* станет важнейшим элементом развития произведения. Спустя небольшой промежуток времени это *glissando* начинает передаваться от одного инструмента к другому, сначала небольшими временными отрезками, но потом расширяясь все больше. В **a1** к глissандирующим струнным подключаются флейта и фагот, после чего этот прием начинает постепенно растворяться, временные промежутки между *glissando* становятся все больше, чтобы подготовить второй раздел. Он начинается с продолжительного звука *cis*², переходящего от баритонового гобоя к вибратону, на котором в данном случае играют смычком, чтобы этот звук контролируемо и равномерно длился. Вокруг этого звука флейта, бас-кларнет и струнные играют микрохроматические *glissando* в очень узком диапазоне — тон.

Пример 1 Example 1

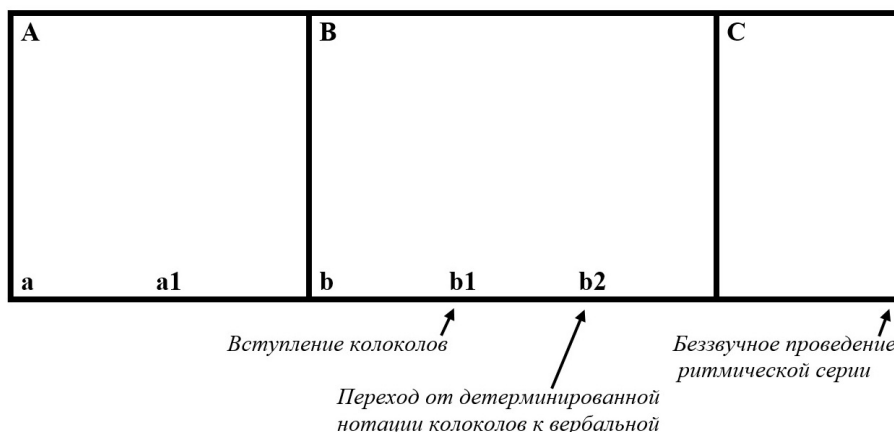
Сфера рационального

*Материал основанный на
ритмической серии*

Противопоставление рационального интуитивному

Сфера
интуитивного

Liebeslied



Далее эти биения будут возникать и вокруг других тонов, выбор которых обусловлен настройкой колоколов.

В своей статье о микрохроматике композитор называет такой тип работы с ней «Spaltklänge oder getrübtte Unisoni» [4, с. 125] — «расщеплённый звук или омрачённый унисон». Он напоминает нам о позднем периоде творчества композитора Джачинто Шельси³, для которого характерна «длительная концентрация на единичном звуке, варьирование его громкости, тембровых характеристик, интенсивности вибрации, добавление

“шумов”, четвертитоновые сдвиги» [5, с. 166]. Практически все вышеперечисленные способы работы со звуком встречаются в разделе **В**, но, безусловно, есть и отличия от музыки Шельси.

Раздел **В** строится на противопоставлении двух контрастных элементов (*Пример 2*): тех самых «омрачённых унисонов» и развёрнутых пассажей в огромном диапазоне (эти пассажи также можно интерпретировать как *glissando*, но уже не микрохроматическое). Такие контрасты были чужды музыке Шельси и в целом его мировоззрению. Более ценным для него было «передать

Пример 2

Klav. *mf* *p* *gr...*

Vi.

Va. *pp* *f* *pp* *gliss.* *gliss.* *gliss.*

Vc. *pp* *f* *pp* *gliss.* *gliss.* *gliss.*

движение, дление не усилием всего своего существа, а, напротив, путем полного подчинения себя этому длению, этому движению, в котором [художник] принимает участие, которое его наполняет и пронизывает. Этот второй метод, вообще говоря, присущ восточному художнику» [5, с. 166]. Творчеству Хааса же, как и нашему времени, присуща мимолетность, мерцание коротких фрагментов, создающих цельное полотно, на котором «омрачённый унисон» становится просто одной из красок. В последнем разделе, в котором музыкальный материал претерпевает серьезные метаморфозы, *glissando* встречается в том виде, в каком оно существовало в начале, но лишь единожды, как реминисценция.

Поскольку в данном опусе Хаас противопоставляет интуитивную музыку рациональной, каждому разделу отведена своя драматургическая задача. В первом главенствует материал, основанный на ритмической серии, которая беззвучно

выписана в конце произведения в партии колоколов. Самый крупный второй раздел представляет собой борьбу этих двух композиторских подходов и основан на противопоставлении различных типов музыкального материала: темперированный строй — микрохроматика, детерминированная нотация — импровизационные фрагменты, микротоновые биения в пределах полутона — пассажи в огромном диапазоне и других. Второй раздел завершается переходом в сферу интуитивного, которая закрепляется в третьем разделе.

Борьба проходит на нескольких уровнях, один из них — это сопоставление разного отношения к ритму. Чтобы продемонстрировать это, следует обратиться к понятию микроритмики, которое предлагает один из исследователей творчества Хааса Томас Майер. Он характеризует микроритмику как деление длительности на небинарные/нетернарные единицы и избегание сильных долей такта [6, с. 58]. Кроме того, он использует

Пример 3а. Партия колоколов (такты 110–112)
Example 3a. A batch of bells (bars 110–112)



Пример 3б. Партия колоколов (такты 131–132)
Example 3b. A party of bells (bars 131–132)



терминологию Пьера Булеза, чтобы описать разные способы отражения времени в музыке: *temps lisse* — время без долевой пульсации и ритмической иерархии (микроритмика), *temps strié* — строго упорядоченное время. Во втором разделе «AUS.WEG» Хаас противопоставляет ритмически простые пассажи, в которых применены только ровные тридцать вторые длительности, сложным ритмическим структурам или импровизации исполнителей на колоколах (в обоих случаях возникает микроритмика). Если использовать слова Булеза, можно сказать, что происходит противопоставление *temps strié* — *temps lisse*.

Помимо сопоставления на уровне формы, борьба рационального и интуитивного во втором разделе протекает и в отдельных партиях, например, в практически нарративном развитии партии колоколов. В ней Хаас постепенно переходит от детерминированной нотации к вербальной (Примеры 3а, 3б). Он использует следующие формулировки:

«заставьте колокол раскачиваться», «создайте эффект маятника» или «добейтесь того, чтобы колокола постоянно раскачивались, сделайте удары по ним незаметными». Этот момент крайне важен для общей концепции опуса: чрезвычайно точно выверенный музыкальный материал, основанный на ритмической серии, сменяется материалом, который уже не до конца подконтролен композитору, а скорее подчинен акустическим свойствам конкретного инструмента и пространства, в котором исполняется сочинение. Такая работа с материалом напоминает об экспериментах американских минималистов 60–70-х годов, в частности о произведении Стива Райха «Pendulum Music» (1968).

Сходство с американскими минималистами можно найти и в некоторых элементах опуса, отсылающих к Востоку. Тембры деревянной коробочки и подвесных металлических пластин (ими при желании можно заменить колокола, что зачастую и происходит в концертной практике), резко

выделяющиеся на фоне остальных, напоминают звучание ритуальных инструментов, которые используются во время обрядовых действий в буддийских храмах. Например, подвесные колокола напоминают тембр бонсё [7, с. 111], — музыкального инструмента, который повсеместно встречается в японских храмах и служит сигналом к сбору монахов на службу. Тембр же деревянных коробочек созвучен с мокугё (деревянной рыбой) [8, с. 60], — инструментом, который используется для поддержания ритма во время молитв и церемоний. По сути, деревянные коробочки в «AUS. WEG» выполняют ту же функцию, подчеркивая ключевые моменты драматургического развития сочинения.

В последнем разделе нам три раза встречается ремарка «Liebeslied» (Пример 4), что можно перевести на русский язык как «песнь любви». В музыке немецкого романтизма это слово стало своего рода жанровым обозначением, мы можем найти его в произведениях Ф. Шуберта, Ф. Листа и других композиторов⁴.

Несомненно, интонации «Liebeslied» Хааса имеют мало общего с романтическими, но сами принципы мелодического развития близки поздне-романтическому стилю. Это кантиленная мелодия широкого дыхания, с быстрым достижением мелодической вершины и долгим спадом. При прослушивании этого фрагмента невольно возникают ассоциации с музыкой Рихарда Вагнера

Пример 4 Example 4

LIEBESLIED 2

alle 8 Glocken / Metallinstrumente immer lauter werden lassen,
in Takt 220 sollte ein gleichmäßiges *f* erreicht sein.
Anschläge möglichst weich und unauffällig.
Die Instrumente sollen nicht mehr schwingen (pendeln).

ра — с его бесконечной мелодией во вступлении к «Тристану и Изольде».

Раздел Liebeslied завершает произведение, являясь своего рода эпилогом или даже *post scriptum*. Кроме того, он существенно короче предыдущих частей формы, особенно в сравнении с развёрнутым вторым разделом. Несмотря на это, Хаас вводит здесь новый материал, подводя итог сказанному выше и утверждая тот самый «выход за», который произошел ранее в партии колоколов. Таким образом, в рамках произведения мы проходим путь от строгой интеллектуальной музыки к музыке более чувственной и свободной.

«AUS.WEG» — это рефлексивное произведение, в котором Хаас «запускает слушателя

в композиторский цех», знакомя его с проблемами, которые возникают в процессе создания сочинения, а также с их преодолением и принятием. Он пользуется разными техниками композиции, но делает это в постмодернистском ключе, превращая их, по сути, в действующих лиц, а само произведение в сцену, на которой разворачивается их взаимодействие. Безусловно, говорить о Хаасе как о постмодернистском художнике нельзя, как минимум из-за отсутствия иронии в его сочинениях. Композитор очень трепетно относится к своему произведению, ему важно, чтобы оно звучало красиво, но при этом осмысленно и выверенно, а не обобщенно. В «AUS.WEG» Хаас сопоставляет материал, принадлежащий разным

направлениям и даже эпохам, и самое главное, он «ломает четвёртую стену», непосредственно погружая слушателя в свой творческий процесс. Важно отметить, что такое столкновение разных типов материала не является полистилистикой в ее классическом понимании из-за отсутствия «центрального и периферийных стилей» [9, с. 84]. Само противопоставление происходит скорее не на уровне материала как такового, а на уровне предполагаемого процесса его создания: исключительно математический подход — интуитивный подход, отстраненность — субъективность и т.д.

В книге «Сквозь отравленные времена. Мемуары нацистского мальчика» (2022) Хаас пишет о своем детстве, которое было пронизано духом национал-социализма, исходящим от его родных. Рефлексируя по этому поводу, Хаас приходит к следующей мысли: «Я понял, что в своей музыке я делаю то же самое, что делал мой дед: я следую законам, а не своим чувствам» [10, с. 166]. Композитор ассоциирует рациональный подход в композиции с диктаторским режимом, от влияния которого он не может освободиться, как и его дед, который даже после падения гитлеровского режима не мог отказаться от национал-социалистических идей. Преодолевая рациональное, Хаас ищет композиторской свободы.

Произведение символично заканчивается кантиленой, что можно интерпретировать как выход за пределы объективного и приближение к интуитивному — зачастую пугающему — методу композиции. Следует отметить, что мы не видим отсутствия рационального в композиторском мышлении Хааса. Напротив, многие открытия XX века находят логичное развитие в его творчестве. Вместе с тем сам принцип формообразования в «AUS.WEG», вкуче с авторской аннотацией, наводит на мысль о потребности композитора в интуитивном высказывании, которое находит отражение в кантилене, завершающей сочинение. Но путь, который композитор проходит в этом произведении вместе со слушателем, крайне непрост, выход (Ausweg) в сферу интуитивного — очень серьезный шаг для Хааса, на который он очень долго не может решиться, но который он безусловно совершает, что подтверждается разделом Liebeslied.

Примечания

¹ Aus (сущ.) — крах; финал.

aus (прил.) — выключено; отключено.

aus (междометие) — стоп.

aus (предлог) — из; по; из-за.

Weg (сущ.) — путь; дорога; способ; стезя.

weg (наречие) — вон; прочь; долой; вдаль.

² Инструментальный состав, представляющий собой квинтет флейты, скрипки, кларнета, виолончели и фортепиано. Получил широкое применение в музыке XX века. Назван так в честь произведения Арнольда Шёнберга «Лунный Пьеро» (1912), в котором он был задействован вместе с голосом.

³ Джачинто Шельси (Giacinto Scelsi (1905–1988)) — итальянский композитор и поэт.

⁴ Например, Ф. Лист. «Liebeslied» (S566); Ф. Шуберт. «Jägers Liebeslied» из «Четырех песен» (op. 96); К. Бом. «Liebeslied» из «Miniatur-Bilder» (без опуса); О. Бёме. «Liebeslied» (op. 22).

Список источников

1. Haas G. F. AUS.WEG for 8 instruments. URL: <https://www.universaledition.com/en/preview/26443ebbf2059eee77b6a32e28d9a5d3> (дата обращения 20.12.2024).
2. Haas G. F. Work introduction. URL: <https://www.universaledition.com/en/Works/AUS.WEG/P0061607> (дата обращения 20.12.2024).
3. Лаврова С. В. После Вальтера Беньямина: новая музыка Германии, Австрии и Швейцарии от эпохи посткапитализма до COVID19. СПб.: Изд-во Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2020. 331 с.
4. Haas G. F. Mikrotonalität und spektrale Musik seit 1980 // Orientierungen: Wege im Pluralismus der Gegenwartsmusik. Ed. Jörn Peter Hiekel. Mainz: Schott. 2007. S. 123–129.
5. Акопян Л. О. Джачинто Шельси // Искусство музыки: теория и история. 2011. № 1–2. С. 154–207.
6. Meyer T. Mikroschnitte, Makroschütte. Spekulationen zu scharfen, unscharfen und anderen Klängen // Georg Friedrich Haas. Musik-Konzepte Die Reihe über Komponisten — Heft 199. München: Verlag GmbH & Co KG, 2023. S. 49–64.
7. Houchins Chang-Su. Artifacts of Diplomacy: Smithsonian Collections from Commodore Matthew Perry's Japan Expedition (1853–1854). Washington: Smithsonian Institution Press, 1995. 155 p.
8. Beck J. Encyclopedia of Percussion // Children's literature and culture. Vol. 947. Abingdon: Taylor & Francis, 1995. 436 p.

9. Цыпин Г. Беседы с композитором Альфредом Шнитке // Альфреду Шнитке посвящается. М.: Шнитке-центр МГИМ имени А. Г. Шнитке, 1999. С. 84–104.
10. Haas G. F. *Durch Vergiftete Zeiten Memoiren eines Nazibuben*. Wien: Böhlau Verlag, 2022. 296 S.

References

1. universaledition.com (2010), “Haas G. F. AUS. WEG for 8 instruments”, available at: <https://www.universaledition.com/en/preview/26443ebbf2059eee77b6a32e28d9a5d3> (accessed 20 December 2024).
2. universaledition.com (2010), “Haas G. F. Work introduction”, available at: <https://www.universaledition.com/en/Works/AUS.WEG/P0061607> (accessed 20 December 2024).
3. Lavrova, S. V. (2020), *Posle Valtera Benyamina: novaya muzyka Germanii, Avstrii i Shveytsarii ot epokhi postkapitalizma do COVID19* [After Walter Benjamin: new music of Germany, Austria and Switzerland from the era of post-Capitalism to COVID19], Publishing House of the Vaganova Academy of Russian Ballet, Saint-Petersburg, Russia.
4. Haas, G. F. (2007), “Microtonality and spectral music since 1980”, *Orientierungen: Wege im Pluralismus der Gegenwartsmusik* [Orientations: Paths in the pluralism of Contemporary music], edited by Jörn Peter Hiekel, Schott, Mainz, Germany, pp. 123–129.
5. Hakobyan, L. O. (2011), “Giacinto Shelsi”, *Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya* [The Art of music: theory and history], vol. 1–2, pp. 154–207.
6. Meyer, T. (2023), “Micro-sections, macro-bulk. Speculations on sharp, fuzzy and other sounds”,

Georg Friedrich Haas. Musik-Konzepte Die Reihe über Komponisten – Heft 199 [Georg Friedrich Haas. Musik-Konzepte The series about composers Mikroschnitte, Makroschütte. Spekulationen zu scharfen, unscharfen und anderen Klängen], Verlag GmbH & Co KG, Munich, Germany, pp. 49–64.

7. Houchins, Chang-Su (1995), *Artifacts of Diplomacy: Smithsonian Collections from Commodore Matthew Perry's Japan Expedition (1853–1854)*, Smithsonian Institution Press, Washington, USA.
8. Beck, J. (1995), “Encyclopedia of Percussion”, *Children's literature and culture*, vol. 947, Taylor & Francis, Abingdon, United Kingdom.
9. Tsypin, G. (1999), “Conversations with composer Alfred Schnittke”, *Alfredu Shnitke posvyashchaetsya* [Dedicated to Alfred Schnittke], Schnittke Center of MGIM named after A. G. Schnittke, Moscow, Russia.
10. Haas, G. F. (2022), *Through Poisoned Times memoirs of a Naziboy* [Durch Vergiftete Zeiten Memoiren eines Nazibuben], Böhlau Verlag, Vienna, Austria.

Информация об авторе

Богомолов И. А. — студент композиторско-музыковедческого факультета

Information about the author

Bogomolov I. A. — Student of the Faculty of Composition and Musicology

Статья поступила в редакцию 01.04.2025; одобрена после рецензирования 30.06.2025; принята к публикации 01.07.2025.

The article was submitted 01.04.2025; approved after reviewing 30.06.2025; accepted for publication 01.07.2025