

## ОБ ИСТОРИИ ТЕРМИНА «АТОНАЛЬНОСТЬ» В ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

110 лет тому назад, 21 декабря 1908 года в Вене впервые прозвучал Второй струнный квартет Шёнберга op.10 – первое сочинение, в котором он отважился покинуть пределы тональности и вдохнуть «воздух иных планет». Столетие этого события не прошло незамеченным: конференция «Сто лет атональности» в Берлине продемонстрировала, что термин атональность в настоящее время прочно вошел в музыковедческий обиход и сформировались (главным образом в англоязычном музыковедении) особые подходы к анализу такой музыки [см. 24, 7].

Но мы обратимся к началу прошлого столетия, когда ситуация была совершенно иной, и попытаемся проследить отнюдь не простую историю термина.

Возможно, следовало бы искать его корни в теоретической мысли XIX века, а историю его начинать с эпохального труда Франсуа Фетиса, в котором предложены неологизмы для обозначения разных типов тональности: уни-, транзи-, плюри- и омнитональность – последний термин мог бы рассматриваться как своего рода аналог обсуждаемого нами [4, 148-149]. После Фетиса встречались также варианты «унтональный» или «интональный» [27, 2] (и то и другое – отрицание). Слово «атональный» появляется в музыковедческом обиходе уже в начале XX столетия, приблизительно с 1906 года, по сути еще до того, как возникает атональная музыка в сегодняшнем понимании. Например, один из критиков не без иронии отмечает, что «удовлетворен развитием современной музыки, читая высказывания об а-тональности, а-форме и наконец об а-музыке» [27, 3]. Значение слова «атональность» было весьма размытым, его относили к музыке разных эпох. Например, Г.Адлер (1911) атональным называет возглас хора (без точно определенной высоты) в оратории Ж.Массне «Земля обетованная» [27, 4]. Ойген Шмиц (1915) говорит об атональных

последованиях трезвучий у Палестрины [Ibid.]. Во французской музыкальной критике атональной называли музыку импрессионистов, обозначая неразличимость тонов на слух – то, что мы сейчас понимаем как сонорность [см. 13]. Наконец, еще один прецедент употребления слова находим в «Техническом манифесте футуристической музыки» (1911) Баллило Прателлы [28, 50].

Перечисленные явления по большей части далеки от атональной музыки. Определялось ли при помощи слова «атональность» раннеэкспрессионистское творчество Шенберга? Да, хотя и нечасто. Порой критики довольствовались описательностью, как, например, Рихард Шпехт (1910) в характеристике ор. 11 и ор. 15: «все распадается, что прежде понималось под тематизмом, тональностью, ритмикой и гармонией» [цит. по: 27, 4]. Спустя три года Шпехт находит нужный термин, определяя последние сочинения Шенберга как «аритмические и атональные образования» [Ibid.]. «И музыка к «Лунному Пьеро» абсолютно атональна», – отмечает другой критик, – «...» т.е. нет различия между консонансом и диссонансом» [цит. по: 27, 5], хотя атональность в его трактовке сводится к вертикальным и горизонтальным квартовым последованиям.

У самого Шёнберга высвобождение творчества из плена традиционных норм и правил, следование «логике экспрессии» (Э.Блох) не сопровождалось теоретической рефлексией (в первом издании «Учения о гармонии» (1911) нет ничего об атональности). Его искания документируют скорее спонтанные высказывания, подобные знаменитому манифесту в письме Ф.Бузони об ор. 11: «Долой пафос! Долой 24-пудовые длинные опусы ... Не строить, но “выражать”!» [цит. по: 32, 170-171].

И в окружении Шенберга случаи использования слова «атональность» пока еще единичны, причем не всегда оно относится к шенберговской музыке. Например, Эгон Веллес, будущий биограф Шёнберга, называет «атональным» одно из сочинений Ц.Скотта (оно завершается в иной тональности, нежели начиналось) [см. 27, 4]. «Атональны» при этом и

шенберговские пьесы 11 опуса: это «первое сочинение в новом стиле», они «снимают понятие диссонанса» [цит. по: 27, 23]. Последнее свидетельствует о том, что слово «атональность» до первой мировой войны в кругу Шёнберга воспринималось нейтрально и пока еще не вызывало отторжения.

Перелом происходит в послевоенное время, в начале 1920-х гг. Возникает понятие новой музыки, атональность, без преувеличения, становится главным обозначением принципиально нового в ней – это вызов не только слуху, но и теории. В дискуссию об атональности вовлекается широкий круг ее сторонников и противников, понятие это широко обсуждается в специализированных журналах: «Anbruch» в Вене и «Melos» в Берлине, возникают попытки создания учения об атональности. В то же время слово «атональность» все сильнее обрастает негативными идеологическими коннотациями. Наконец, Шёнберг на подступах к додекафонии занимает резко отрицательную позицию по отношению к термину «атональность», которая многократно транслируется его окружением.

Впрочем, позиция Шёнберга не столь однозначна. Подчас он вынужден использовать слово «атональность» в полемическом ключе. Красноречивый пример тому – знаменитая дилемма «Tonal oder atonal» («тональность или атональность») в Трех сатирах для хора op. 28 (1925-1926). Однако ранее Шёнберг заявил о своем категорическом неприятии термина.

Обсуждение его начинается в переписке с Бергом в конце 1920 – начале 1921 гг. В связи с планируемым написанием книги о Шёнберге Берг настойчиво просит учителя сообщить ему «окончательное мнение» о «невозможном слове «атональность» и о том, чем его заменить», «как исправить всю эту чушь об атональности, импрессионизме и экспрессионизме» (письмо от 27.12.1919, [12, 95]). В качестве замены Берг упоминает два варианта – «политональность», который слышал от Шёнберга,

и «пантональность» из книги Рудольфа Паннвица «Дух Чехов»<sup>1</sup>. Спустя некоторое время Шёнберг, который находился в Голландии, вносит ясность: атональности в музыке быть не может, это то же, что и торговая марка. Подходящая замена – политональность (письмо от 25.1.1920, см. [12, 105-106]).

Наиболее полно позиция Шёнберга по атональному вопросу выражена в примечании к третьему изданию «Учения о гармонии» (1922) и заметках о теории Хауэра (1923). Он лукаво критикует само слово, усматривая в нем нарушение логики и в известной мере пользуясь подменой понятий: атональный якобы означает не «лишенный тональности», но «лишенный тонов» (т.е. беззвучный либо немзыкальный, шумовой). «Прежде всего я считаю выражение «атональная музыка» крайне неудачным. Если кто-то назовет полет «искусством не падать» или плавание «искусством не тонуть», он поступит так же» [30, 210], – заявляет Шёнберг. «Я музыкант и с атональным не имею ничего общего» [29, 486].

К.Дальхауз видит в подобном неприятии и отторжении термина влияние венской традиции его употребления [см. 3]. Можно было бы назвать еще несколько причин подобной категоричности. Первая заключается в изменении исторической ситуации в 1920-е годы, которая вынуждает Шёнберга переосмыслить свое место в музыке. Если ранее экспрессионистская жажда выражения требовала разрыва с традицией, освобождения от ее пут, теперь интуитивная эстетика утратила актуальность, молодое поколение проповедовало иные ценности, и Шёнбергу нужно было устоять в борьбе с ним. «Я стремлюсь быть не столько музыкальным пугалом, – пишет он Вернеру Райнхарту, – сколько естественным продолжателем правильно понятой доброй старой традиции!» [5, 150]. Шёнберг более не хочет, чтобы его имя ассоциировалось с отрицанием и ниспровержением. Он, по определению Эйслера, «музыкальный реакционер», «создавший для себя революцию» [19, 313].

---

<sup>1</sup> Rudolf Pannwitz. Der Geist der Tschechen. Wien, 1919.

Вторая причина прочитывается в комментарии к «Учению о гармонии» – это неприятие «терминов общего пользования», которые каждый толкует по-своему. Не желая актуализировать книгу, следуя за событиями дня, Шенберг отмечает: «..мне не доставляет удовольствия качество и количество сторонников. Для них разумеется существует новое «направление» и они называют себя атоналистами» [29, 486]. Атональность перестает быть его изобретением, его брендом. Он не смог запатентовать этот термин, это сделали другие, в первую очередь, Й.М.Хауэр. Последний мог с уверенностью заявить о том, что истинная атональная музыка – это его музыка.

Третья причина – уже упоминавшийся журнализм. Слово атональность оказалось в числе лозунгов времени, оно было низведено до клише журналистами, к которым Шенберг испытывает глубочайшее недоверие (хотя, в отличие от Берга, и не стремится к публичной полемике).

Четвертая причина – политические коннотации слова атональность, которое в послевоенный период нередко отождествлялось с музыкальным большевизмом. Как известно, аполитичный Шёнберг проповедовал идею *l'art pour l'art*, искусства для искусства и не желал ассоциировать себя и свое творчество с какой-либо идеологией и даже художественным направлением.

Тем не менее, в 1920-30-е гг. практически без участия Шёнберга разворачивается обширная дискуссия по поводу атональности, куда вовлекаются самые разные композиторы и музыковеды – и протагонисты новой музыки, и сочувствующие ей, и ее противники (назовем имена Й.М.Хауэра, Х.Аймерта, Б.Бартока, Д.Мийо, П.Хиндемита, Э.Кшенека, Т.Адорно, А.Казеллы, Х.Пфифцнера). Появляется и философское обоснование атональности: его дает Эрнст Блох в знаменитом «Духе утопии» [11].

Безусловно, усилению интереса к этой теме способствовало развитие самого композиторского творчества. «Музыка наших дней решительно стремится к атональности», – писал Барток в 1920 году [цит. по: 13]. Не только сочинения Шёнберга и его школы, но и новая музыка в целом

подтверждала эти слова. Эволюционировала и сама атональная музыка – появляются первые опыты 12-тоновой композиции, которые быстро становятся частью атонального дискурса (разграничение свободной и организованной атональности будет сделано позднее). С другой стороны, понятие тональности также нуждалось в уточнении и актуализации – шёнберговская дилемма «Tonal oder atonal» представляла собой проблему теории музыки. Сам Шёнберг, как известно, придерживался расширительной трактовки тональности – это взаимосвязь тонов, постижимая их последовательность, при этом тональность в традиционном смысле может не ощущаться или быть неопределимой [см. 29, 486]<sup>2</sup>. Не существовало единства и в вопросе генезиса атональности: рассматривать ли ее как революционный скачок или результат эволюционного развития. Бартоку, например, казалось неправильным противопоставление тонального и атонального принципа. «Последний есть следствие постепенного развития тональности, которое идет последовательно и не допускает скачков», – отмечал он [цит. по: 13].

Ограниченные рамки статьи не позволяют осветить все, написанное на эту тему, поэтому обратимся к первым и наиболее важным попыткам теоретического обоснования атональности. Они принадлежат Й.М.Хауэру («О сущности музыкального», 1920 [20]) и Г.Аймерту («Учение об атональной музыке», 1924 [17]).

Теория Хауэра сейчас хорошо известна, напомним лишь некоторые ее положения. Тональное и атональное предстает как оппозиция двух полюсов: природного и духовного. Первый из них идеальным образом выражается в форме одного единственного, ритмизованного тона (барабанная дробь), второй – в форме неритмизованного проигрывания всех 12 тонов темперированной системы. Атональное связывается у Хауэра с понятием мелоса – это движение «между» тонами, напряжение от тона к тону. В идеале атональное музицирование представляет собой своеобразную парящую в

---

<sup>2</sup> См. об этом также: [2, 72-74]

геометрическом полутоновом пространстве, лишенную какой-либо эмоциональности монодию, воспроизводящую архаические, внеиндивидуальные истоки европейской музыки: Хауэр рекомендует «вновь и вновь одногласно, без какого-либо подчеркивания, с одинаковой силой и долготой проигрывать или пропевать 12 темперированных тонов» [21, 105]. Это надисторическое, абстрактное понимание атональности, какое вряд ли могло быть реализовано в современной композиторской практике.

Теория Хауэра (во втором издании 1923 года он озаглавил свой труд «учебник атональной музыки»<sup>3</sup>), несмотря на всю экстравагантность, была воспринята в музыкальных кругах. Свидетельство тому – небольшая книга Герберта Аймерта, которой он дает громкое название «Учение об атональной музыке». Автор ее вошел в историю как активный деятель авангарда второй волны, один из пионеров электронной музыки, редактор знаменитого журнала «Die Reihe». О ранних же его работах известно мало, интерес к ним возник сравнительно недавно. «Учение об атональной музыке» было написано 26-летним студентом кельнской консерватории, его публикация стоила ему консерваторского диплома [см. 33, 10].

Книга Аймерта стала «первым текстом, описывающим систематический подход к сочинению атональной музыки» [33, 1]. Автор обобщает здесь опыт двух наиболее известных ему на тот момент композиторов – Ефима Голышева (сочинение при помощи 12-тоновых комплексов) и Й.М.Хауэра (теория тропов). С Голышевым он был знаком лично, Хауэра знал по многочисленным публикациям об атональной музыке. Творчество Шёнберга и его учеников не занимает в книге сколько-нибудь значительного места, вероятно, по причине очень малого знакомства с ним.

«Учение» Аймерта носит переходный характер. Оно было написано в тот момент, когда в композиторской практике начинает формироваться новая техника композиции – позднее названная Шёнбергом «методом сочинения

---

<sup>3</sup> Hauer J.M. Vom Wesen des Musikalischen: ein Lehrbuch der atonalen Musik. Berlin, Wien usw. : Haslinger, 1923. 64 S.

при помощи 12 тонов, соотнесенных только друг с другом». В то время атональная и 12-тоновая музыка часто выступали как синонимы, что демонстрирует и труд Аймерта. Атональность он, в отличие от многих современников, трактует не как результат исторической эволюции музыки, но как совершенно новый метод композиции. По Аймерту, атональная музыка заимствует у тональной лишь 12 тонов темперированной системы, их названия и графическое изображение, при этом «весь технический гармонический аппарат тональной музыки» [17, 3] здесь уже не работает. Аймерт убежден в том, что гармония не имеет природного обоснования, поскольку «темперированная система – уже искусство, а не природа» [18, 903]. Не является абсолютным и явление тяготений, например, их нет в мелодике Регера.

Появление книги Аймерта вовсе не обрадовало Хауэра – он увидел в ней очередное посягательство на свой приоритет в 12-тоновой музыке – на этот раз со стороны Гольшева (по этому поводу Хауэр и Аймерт даже обменялись открытыми письмами [см. 23; 16]). Шёнберг же, по-видимому, и вовсе не заметил эту книгу.

В том же 1924 году выходит в свет посвященный 50-летию Шёнберга фestsриффт. Он призван определить место мэтра в истории и современности и отчасти прояснить некоторые теоретические проблемы. Именно в этом фestsриффте опубликована статья Эрвина Штайна «Новые принципы формы» с изложением основ 12-тоновой композиции [31]. Сборник этот является своего рода индикатором позиции школы Шёнберга и по атональному вопросу, демонстрируя, что слово это, в сущности, уже утратило актуальность. Заключив слово «атональность» в кавычки, Ханс Эйслер утверждает, что созданный Шёнбергом новый материал позволяет ему «музицировать с полнотой и законченностью классиков» [19, 313]. Пауль Беккер, анализируя «Ожидание», остерегается давать имя методу Шёнберга, ибо «все названия плохи, поскольку несут в себе нечто отрицающее» [8, 279]. Рассуждения Берга о том, почему музыка Шёнберга воспринимается с таким

трудом, и вовсе уводят в сторону от атональности [9]. Проблема атональности поднимается лишь в одной статье, написанной Паулем фон Кленау (12-тоновым композитором, но не учеником Шёнберга). Констатируя связанный с отказом от тональности «полнейший переворот» в музыке, он все же добавляет, что он вовсе не означает исчезновения тональной музыки и основанной на ней теоретической системы, а как будут развиваться взаимоотношения тональности и атональности, покажет лишь время [26, 310].

Интересно, что и Хауэр в том же 1924 году меняет свое отношение к термину «атональность». После личной встречи с Шёнбергом и не удавшейся попытки сотрудничества с ним (Хауэр предложил основать совместную «атональную школу»<sup>4</sup>), он предпочитает говорить не об атональной, но о 12-тоновой музыке. «Я пришел к соглашению с Шёнбергом относительно девиза: композиция посредством 12 тонов», – заявляет он [22, 294]. В этой ситуации уже Шёнберг был вправе сетовать на то, что Хауэр заимствовал у него если не саму суть, то понятие 12-тоновой композиции: «Название это мое. До нашей беседы Хауэр говорил исключительно об атональной музыке» [цит. по: 7, 7].

Итак, стремительное развитие 12-тоновой техники приводит к тому, что слово «атональность» в музыкально-теоретическом дискурсе используется все меньше и меньше. Однако оно сохраняет и даже усиливает свое значение в самой реакционной музыкальной критике, становясь синонимом «немузыки», собирательным обозначением для всего, что не соответствует критериям настоящего искусства [см. 25, 264-270].

Критика атональности осуществляется по нескольким, порой взаимоисключающим направлениям:

1. невозможность природного, акустического обоснования;
2. рационализм, аэмоциональность, интеллектуальный конструктивизм;
3. отсутствие всякой организации, хаос, анархия;

---

<sup>4</sup> См. об этом: [1].

4. расовая чуждость, губительное для народных инстинктов еврейское изобретение, способное уничтожить характер немецкого народа;

5. политическая угроза, музыкальный большевизм, что подтверждает очевидная параллель между отказом от тональности и крушением монархии.

Лагерь противников атональности отнюдь не однороден и включает в себя и маститых композиторов, представителей ориентированной на классицизм новой музыки (П.Хиндемит, А.Казелла), и отрицающих какую бы то ни было новую музыку приверженцев ценностей прошлого (Х.Пфицнер, Ю.Корнгольд), и реакционных критиков, обслуживающих интересы набирающего силу национал-социализма.

Шёнберг, как известно, был очень восприимчив к негативной критике, но не считал возможным вступать в полемику с журналистами. Обычно это делал Берг, имея перед глазами непревзойденный образец полемиста – своего кумира венского сатирика Карла Крауса. На протяжении целого десятилетия он вел поединок с музыкальным критиком венской газеты «Neue Freie Presse» Юлиусом Корнгольдом, защищая интересы не только своей собственной музыки и музыки Шёнберга, но и всего нового искусства. Венцом этой полемики стал полностью написанный Бергом и прочитанный на радио в апреле 1930 года, в преддверии венской премьеры оперы «Воцтек», диалог «Что такое атональность» [10]. В диалоге, стилизованном в виде средневекового ученого диспута, Берг подводит итог всему написанному им об атональности прежде. Он рассматривает это одиозное слово как препятствие на пути понимания новой музыки, аккумулирующей все богатство, накопленное за длительный период развития музыкального искусства, и резюмирует предельно кратко: атональность – порождение дьявола.

Однако это не стало последним гвоздем, забитым в крышку одиозного слова. Особую позицию занял ученик Берга Теодор Адорно. Полемизируя с давним противником атональной музыки Альфредо Казеллой, который в программной статье «Скарлаттиана» (1929) заявил об «окончательной

ликвидации атонального интермеццо» [14, 26], Адорно пытается дать новую жизнь термину, заявляя, что «выражение не так плохо, как его выставляют: оно энергично отталкивается от прошлого и от слияния с ним» [6, 191]. «Интермеццо – это будущее музыки», – заключает он, и слова эти оказываются пророческими [6, 193]. Однако пророчество сбылось не сразу, будущее оказалось отсроченным. В 1930-е гг. именно атональность как удобное и понятное клише для всей новой музыки становится мишенью критики идеологов нацизма и фактически попадает под запрет, «теоретики атональности» Шёнберг и Хиндемит (!) фигурируют на выставке «Дегенеративное искусство» (1938) [см. 15, 21]. Авторы атональной музыки либо изгоняются за пределы Третьего Рейха, либо уходят во внутреннюю эмиграцию.

На этом заканчивается первая глава истории термина «атональность». В целом он разделил судьбу многих терминов в искусстве XX века: вначале они грешат неопределенностью и расплывчатостью, затем быстро устаревают, не успевая за стремительным развитием художественной практики, далее становятся разменной картой в идеологической борьбе, и лишь спустя годы и десятилетия, возможно, получают то место, которого они заслуживают.

#### Список литературы

1. Векслер Ю. О двух венских школах 12-тоновой техники: Шёнберг vs. Хауэр // Журнал ОТМ. 2015 / 3 (11). С. 1-11
2. Власова Н. Творчество Арнольда Шёнберга. М.: ЛКИ, 2007. 528 с.
3. Дальхауз К. В замкнутом кругу // Дальхауз К. «Почему так трудно понимать Новую музыку?» (1986) / пер. С.Наумовича. Режим доступа: [http://stravinsky.online/karl\\_dalkhauz\\_v\\_zamknutom\\_krugu](http://stravinsky.online/karl_dalkhauz_v_zamknutom_krugu) Дата обращения: 5.1.2019.

4. Шевалье Л. История учений о гармонии. М.: Государственное музыкальное издательство, 1932. 184 с.
5. Шёнберг А. Письма. 2-е изд. СПб.: Композитор, 2008. 461 с.
6. Adorno T. W. Atonales Intermezzo? // Anbruch. 1929. № 5. S. 187-193.
7. Beiche M. Zwölftonmusik // Handwörterbuch der musikalischen Terminologie / herausg. von H. H. Eggebrecht und A. Riethmüller. Wiesbaden: Steiner 1971–2006, 3700 S. Bd. 6. S. 1-13. Режим доступа: <http://daten.digital-sammlungen.de/0007/bsb00070514/images/index.html?fip=193.174.98.30&seite=647&pdfseitex=> Дата обращения: 7.01.2019.
8. Bekker P. Schonberg: „Erwartung“ // Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstage 13. September 1924: Sonderheft der Musikblätter des Anbruch. 1924. № 7–8. S. 275-282.
9. Berg A. Warum ist Schönbergs Musik so schwer verständlich? // Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstage 13. September 1924: Sonderheft der Musikblätter des Anbruch. 1924. № 7–8. S. 329–341.
10. Berg A. Was ist atonal (Ein Dialog) // 23. Eine Wiener Musikzeitschrift. Nr. 26/27. 8.Juni 1936. S. 1-11.
11. Bloch E. Geist der Utopie. München usw.: Duncker & Humblot, 1918. 445 S.
12. Briefwechsel Arnold Schönberg–Alban Berg/ hrsg. von Brand, Juliane; Hailey, Christopher; Meyer, Andreas. Mainz u.a. : Schott, 2007. Bd. II. 655 S.
13. Budde, E. Atonalität // MGG Online/ hrsg. von L. Lütteken. Kassel, Stuttgart, New York: 2016ff.. Режим доступа: <https://www-1mgg-2online-1com-10047902z13d2.han.onb.ac.at/article?id=mgg15103&version=1.0> Дата обращения: 3.1.2019.
14. Casella A. Scarlattiana // Anbruch. 1929. № 1. S. 26–28.
15. Dumling A. «Gefährlichste Zerstörer unseres rassemäßigen Instinkts». NS-Polemik gegen die Atonalität // Neue Zeitschrift für Musik. 1995. No. 1. S. 20-29.
16. Eimert H. Offener Brief // Die Musik. XVII/6 (März 1925). S. 478.
17. Eimert H. Atonale Musiklehre. Leipzig, 1924. 36 S.

18. Eimert H. Zum Kapitel: «Atonale Musik» // Die Musik. XVI/12 (September 1924). S. 899-904.
19. Eisler H. Arnold Schönberg, der musikalische Reaktionär // Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstage 13. September 1924. Sonderheft der Musikblätter des Anbruch. 1924. № 7–8. S. 312–313.
20. Hauer J. M. Vom Wesen des Musikalischen. Leipzig-Wien : Waldheim-Eberle, 1920. 66 S.
21. Hauer J.M. Atonale Musik //Die Musik. 1923. 16. Jg. H.2. S. 103-106.
22. Hauer J.M. Melische Tonkunst // Diederichs J., Fheodoroff N., Schwieger J. (Hrsg.) Josef Matthias Hauer: Schriften, Manifeste, Dokumente. DVDrom. Wien 2007. S.292-296.
23. Hauer J.M. Offener Brief // Die Musik. XVII/2 (November 1924). S. 157.
24. Hohmaier S. Vorwort // Jahrbuch 2008|2009 des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz / herausgegeben von Simone Hohmaier. Mainz: SCHOTT, 2009. S. 7–8.
25. John E. «Musikbolschewismus»: Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918-1938 . Stuttgart: Metzler, 1994. 437 S.
26. Klenau P. von. Tonal — A-Tonal // Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstage 13. September 1924: Sonderheft der Musikblätter des Anbruch. 1924. № 7–8. S. 309–310.
27. Kinzler H. Atonalität // Handwörterbuch der musikalischen Terminologie / herausg. von H. H. Eggebrecht und A. Riethmüller. Wiesbaden: Steiner 1971–2006, 3700 S. Bd. 1. S. 1-33. Режим доступа: <http://daten.digital-sammlungen.de/0007/bsb00070509/images/index.html?fip=193.174.98.30&seite=201&pdfseitex> = Дата обращения: 3.1.2019.
28. Pratella B. Manifesto tecnico della Musica futurista // Marinetti F. T. I manifesti del futurismo. Firenze: Edizioni di “Lacerba,, , 1914. P. 45-51.
29. Schönberg A. Harmonielehre. Wien: Universal-Ed., 2001. 520 S.
30. Schönberg A. Style and idea: selected writings / ed. by Leonard Stein. London : Faber & Faber, 1975. 559 S.

31. Stein E. Neue Formprinzipien // Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstage 13. September 1924: Sonderheft der Musikblätter des Anbruch. 1924. № 7–8. S. 286–303.
32. Theurich J. Briefwechsel zwischen Arnold Schönberg und Ferruccio Busoni 1903-1919 (1927) // Beiträge zur Musikwissenschaft 1977. Heft 3. S. 162-211.
33. Weaver J.L. Theorizing atonality: Herbert Eimert's and Jefim Golyscheff's contributions to composing with twelve tones. Dissertation PHD. University of North Texas, 2014. 243 p.

#### Annotation

### **ON THE HISTORY OF THE TERM "ATONALITY" IN THE FIRST THIRD OF THE TWENTIETH CENTURY**

The subject of this article is the history of the term “atonality” in the first third of the twentieth century. If the concept of atonality is now firmly included in the musicological lexicon and formed (mainly in English musicology) sustainable approaches to the analysis of atonal music, the situation was different at the beginning of the twentieth century. The word “atonality” appeared in musicological use since 1906, in fact, even before the appearance of atonal music in the usual sense, but its meaning was very vague. For Arnold Schoenberg, who left the limits of tonality in the compositions of the late 1900s, the release of creativity from the captivity of traditional norms and rules was not accompanied by theoretical reflection, and in the early 1920s, at the approaches to the dodecaphony, he took a sharply negative stance towards this term, trying to demonstrate its absurdity.

However, in the 1920-30s. practically without Schoenberg's participation, an extensive discussion about atonality takes place, involving a wide variety of composers and musicologists - adherents, sympathizers, and opponents (we will call the names of Hauer, Eimert, Bartok, Milhaud, Hindemith, Krenek, Adorno, Casellf, Pfitzner). Attempts to theoretically substantiate atonality appear (in the

absence of a clear boundary between free and organized atonality), the first of which belong to J.M. Hauer and H.Eimert. The article analyzes the position of the Schoenberg school on the use of the term, discusses the reasons for its rejection among the Schoenberg circle, clarifies the important nuances of its interpretation in the works of J.M. Hauer and H.Eimert.

The study of the early history of the term “atonality” allows us to conclude that he shared the fate of many terms in the art of the twentieth century: first they sin with uncertainty and vagueness, then quickly become obsolete, failing to follow the rapid development of artistic practice, become a bargaining chip in the ideological struggle, and only later years and decades may get the place they deserve.

**Keywords:** atonality, twelve-ton technique, new music, history of terms, Arnold Schönberg, Alban Berg, Josef Matthias Hauer, Herbert Eimert.

Сведения об авторе: Векслер Юлия Сергеевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М.И.Глинки

эл. адрес: [wechsler@mts-nn.ru](mailto:wechsler@mts-nn.ru)

Veksler Yulia Sergeevna, professor of Music History Department Glinka-Conservatory Nizhny Novgorod, Doctor of Art

E-Mail: [wechsler@mts-nn.ru](mailto:wechsler@mts-nn.ru)