

**С. В. ЛАВРОВА**

*Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой*

**ЛИМИНАЛЬНЫЕ ПРОСТРАНСТВА КАК МЕТАФИЗИКА БЕСКОНЕЧНОСТИ:  
«SIEBEN KLANGGRÄUME» ГЕОРГА ФРИДРИХА ХААСА**

Статья посвящена композиции Георга Фридриха Хааса *Sieben Klangräume* – «Семь пространств», созданных как «обрамление» к существующим фрагментам «Реквиема» В. А. Моцарта, несомненно принадлежащим великому композитору. В *Sieben Klangräume* Хаас воссоздает лиминальное пространство мнимой тишины, обрамляющее моцартовский «Реквием». Здесь представлена в осязаемом звуковом качестве «слышимая» тишина, которая окружает «звучащие» фрагменты «Реквиема» и формирует его «сопровождение» из отрезков молчания как звуковых образов неминуемо надвигающейся бездны смерти. Хаас инкрустирует *Sieben Klangräume* в общий контекст композиции, не пытаясь каким-либо образом соответствовать музыкальному стилю Моцарта, избегая как стилизации, так и прямого цитирования. При этом содержание каждого из семи разделов дополнено и расширено за счет текстов, относящихся к обстоятельствам последнего года жизни композитора. Хааса увлекает трансгрессивный (погра-

ничный) опыт мультисенсорного восприятия. Коннотации света и темноты для него – не просто дополнительный эффект, а нечто неизмеримо большее. В *Sieben Klangräume* свет и тьма представлены не в буквальном физическом качестве, подобно Третьему струнному квартету Хааса, но как экзистенциальные символы жизни и смерти. «Реквием» – последнее моцартовское сочинение, которое так и не было завершено автором, вследствие чего смерть Моцарта приобрела мистический и фатальный оттенок. Это обстоятельство становится для Хааса отправным моментом его замысла. Семь мистических лиминальных звуковых пространств, разворачивающихся между фрагментами «Реквиема», содержат, помимо текстовых ссылок на эту музыку, специфические разрывы, которые, в свою очередь, служат проводниками основополагающего композиционного принципа дискретности.

*Ключевые слова:* Георг Фридрих Хаас, «*Sieben Klangräume*», лиминальное пространство, трансгрессия, «Реквием» В. А. Моцарта.

*Для цитирования:* Лаврова С. В. Лиминальные пространства как метафизика бесконечности: «*Sieben Klangräume*» Георга Фридриха Хааса // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 1. С. 25–32.

DOI: 10.52469/20764766\_2021\_01\_25

**S. LAVROVA**

*A. Vaganova Russian Ballet Academy*

**LIMINAL SPACES AS A METAPHYSICS OF INFINITY:  
“SIEBEN KLANGGRÄUME” BY GEORG FRIEDRICH HAAS**

The article is devoted to the composition of Georg Friedrich Haas *Sieben Klangräume* – Seven spaces created as “framing” to the existing fragments of Mozart’s Requiem that belong to the composer. In *Sieben Klangräume*, Haas recreates the liminal space of imaginary silence that frames Mozart’s Requiem. The composer presented silence as an “audible”, tangible sound quality that surrounds the “sounding” fragments of Mozart’s Requiem

and frames them with segments of silence as sound images of an impending death. Haas encrusted his *Sieben Klangräume* into the general context of the composition, without trying to correspond with the musical style of Mozart in any way, avoiding both stylization and direct quotation, with the intention of supplementing and expanding the content of the sections with texts related to the circumstances of the composer’s life at that time. The composer is fas-

cinated by the transgressive (borderline) experience of multisensory perception. In *Sieben Klangräume* light and darkness are not represented in a literal physical quality, as, for example, in his *Third String Quartet*, but as existential symbols of life and death. The Requiem turned out to be the last work that was never completed by the composer, which gave the death of the composer mystical and fatal connotations. For Haas it became the starting point of his

Seven spaces – mystical liminal soundscapes that unfold between fragments of the music of Mozart's Requiem, and, in addition to textual references to the composer's music, also contain gaps that serve as carriers of the fundamental compositional principle of discreteness.

*Key words:* Georg Friedrich Haas, "Sieben Klangräume", liminal space, transgression, "Requiem" by W. A. Mozart.

*For citation:* Lavrova S. Liminal spaces as a metaphysics of infinity: "Sieben Klangräume" by Georg Friedrich Haas // South-Russian musical anthology. 2021. No. 1. Pp. 25–32. DOI: 10.52469/20764766\_2021\_01\_25



Георг Фридрих Хаас – композитор, чье творчество, равно как и музыка французского спектралиста Жерара Гризе, определявшего ее сущность как лиминальную (то есть пороговую), обращено к идее трансгрессии. Трансгрессия – это жест, обращенный к пределу. В данном понятии устраняется сама возможность противопоставления внешнего и внутреннего: противоречия удерживаются в состоянии напряжения, через которое открывается пространство «контаминации парадоксального». По словам Ж. Батая, трансгрессия снимает запрет, не уничтожая его, чем обеспечивает возможность пребывания на пределе [1, с. 117].

У Гризе лиминальность – это пороговое состояние звука, от его зарождения в тишине и до звукоявления (эпифании). Звук в спектралистском представлении способен пересекать временные слои, которые образуются вследствие многомерности временного континуума, от микро- до макроуровня. У Гризе музыка выступает в роли медиума – посредника между мирами: беззвучием и внутренним миром звука, обусловленным границами его же собственного времени. Лиминальное письмо стремится к интеграции элементов спектра и к переключению планов звукового восприятия.

Очевидно, что в этой системе координат время и пространство в музыке неразделимы: звуковые события организуются в акустическом пространстве, обусловленном временными рамками. Цикл Гризе, названный композитором «Акустические пространства» («Espaces Acoustiques»), образует лиминальные пограничные пространства, которые выходят за границы звукового микромира в открытое пространство.

Французский композитор писал о существовании трех форм времени – сжатого времени микромира (времени звуковой волны), адекватного времени существования малых форм жизни птиц и насекомых; растянутого времени макромира – времени звезд; а также того, что находится на их границе: времени человеческого мира – восприятия физических процессов дыхания и речи [2, с. 253].

Хааса увлекает трансгрессивный опыт мультисенсорного восприятия, возможность коннотаций света и темноты – не просто какой-либо дополнительный эффект, а нечто неизмеримо большее. Интерпретации тьмы и света мы воспринимаем как определенный стимул чувственного восприятия музыки, как попытку намеренно воссоздать то, что у современных людей в основном утрачено, – полную темноту. Учитывая, что и свет, и звук являются результатом вибраций: первый – видимой (вибрации электромагнитного спектра), а второй – воспринимаемой слухом, их параллели приобретают эмпирические обоснования. Так, в Третьем квартете «In ij. Noct» Хааса одна из частей исполняется в полной темноте. Композитор стремится к лиминальному пространству, которое оказывается на границе между публичным и частным при звучании музыки без каких бы то ни было световых ориентиров, когда каждый слушатель движется за звуком буквально вслепую, а каждый из исполнителей нащупывает координационные точки ансамбля. Для музыкантов играть в темноте – это значит полагаться только на свою память, абстрагироваться от любых внешних стимулов и сигналов, размечать воображаемые точки на виртуальной карте партитуры. Цитата из Дже-

зуальдо в «In ij. Noct» – лишь одна из фаз, через которую проходит музыка. Она фокусирует внимание слушателя на охватившей концертное пространство крошечной тьме, в которой, при отсутствии визуальных стимулов, каждый шорох становится физически ощутимым.

И. Кант описывал это имманентное представление – точки и воображаемые фазы как трансцендентное, то, что предшествует чувственному опыту и делает этот опыт возможным. В первую очередь, это пространство и время, которые существуют в нас изначально как система координат, вне которой представить что-либо невозможно. «Каким же должно быть представление о пространстве, чтобы такое знание о нем было возможно?» – вопрошает Кант во Введении к «Критике чистого разума». Ответ гласит: «Оно должно быть первоначально созерцанием, так как из одного только понятия нельзя вывести положения, выходящие за его пределы, между тем, мы встречаем это в геометрии» [3]. Указанное «первоначальное созерцание» имеет самое непосредственное отношение к музыке Хааса.

В *Sieben Klangräume* Хаас воссоздал лиминальное пространство мнимой тишины, обрамляющее «Реквием» Моцарта. «Для меня Бог – это Моцарт» [4], – говорил Хаас в преддверии премьеры *Sieben Klangräume* в 2006 году. Композитор представил в ощутимом звуковом качестве «слышимую» тишину, которая окружает «звучащие» фрагменты «Реквиема» Моцарта, и создал обрамление из отрезков молчания как звуковых образов неминуемо надвигающейся бездны смерти.

Семь мистических лиминальных звуковых пространств, разворачивающихся между фрагментами музыки «Реквиема» Моцарта, содержат, помимо текстовых ссылок на музыку композитора, ощутимые разрывы, которые, в свою очередь, служат проводниками основополагающего композиционного принципа дискретности.

*Sieben Klangräume* подобно особому опыту путешествия из микромира звука в макропространство Вселенной. В «Espaces Acoustiques» Гризе этот принцип лиминальности также оказывается связанным с двумя слоями времени: настоящего и вечности.

Фрагментированный материал моцартовского «Реквиема» в таком контексте стал новой версией, отличной от традиционной, наиболее часто исполняемой, созданной Зюсмайером и Эйблером вскоре после смерти Моцарта. Хаас взял за основу партитуру, лежавшую у смертного одра Моцарта в ночь на 5 декабря 1791 года. Между отдельными фрагментами частей «Sequenz» и «Offertorium» были «вкраплены»

семь Klangräume («звуковых пространств»), созданных Хаасом. Что же касается моцартовского материала, то здесь можно услышать фрагменты основных голосов от «Dies irae» до «Hostias», наряду с восемью подлинно моцартовскими тактами «Lacrymosa», словно парящими в воздухе. Слушателю остается только удивляться, с одной стороны, тому, что так много материала осталось в воображении композитора, ожидая момента фиксации, а с другой стороны, тому, что этот материал, не реализованный в силу жизненных обстоятельств, получил гипотетическое развитие в доработке Зюсмайера и Эйблера после смерти композитора.

Судить о том, насколько этот законченный текст был адекватен первоначальному замыслу композитора, предлагается слушателю *Sieben Klangräume*. Кроме того, ему предстоит поразиться устрашающей задаче завершения этого пунктирно очерченного шедевра, стоявшей перед 25-летним Зюсмайером в начале 1792 года.

Семь пространств *Sieben Klangräume* пересекает временная ось, в которой время представлено по обе стороны оси координат. Настоящее время в концепции Хааса дуалистично: одно его представление – это умирающий Моцарт, сочиняющий свой «Реквием», другое – это «настоящее время» Хааса, создающего проекцию вечности, в которой леденящий холод и щемящая боль утраты образуют точку пересечения между двумя траекториями бесконечно ускользающего настоящего.

Ключом к пониманию этого «настоящего» для Хааса становится эссе «Интервал и время» Бернда Алоиза Циммермана, и, хотя ни одной ссылки в теоретических работах Хааса на этот текст мы не найдем, но все же связь с циммермановской концепцией «шарообразного времени» очевидна: «Интервал воспринимается как по вертикали, так и по горизонтали. Все это возможно лишь во времени. Значение времени как основной формы восприятия интервала и музыки вообще становится здесь особенно ясным. В возможности спроецировать интервал как на вертикаль, так и на горизонталь время, – вследствие элементарной связи интервала и времени, – предстает проецируемым в обе стороны» [5, с. 92]. Так возникает идея «постоянного настоящего», в которой, по словам Эзры Паунда, «все эпохи – в настоящем... будущее проявляется в сознании лишь немногих... это относится прежде всего к литературе, где истинное время независимо от кажущегося, и многие умершие являются современниками наших внуков» [5, с. 107].

В лиминальном пространстве *Sieben Klangräume* Моцарт оказывается современником Хааса. В качестве внемзыкальной ссылки Хаас

использовал текст письма, согласно которому в год смерти Моцарта (1791) его назначили первым помощником престарелого соборного капельмейстера Л. Хофмана с перспективой стать его преемником в соборе святого Стефана. В историческом контексте этот текст звучит с оттенком горького сарказма, очевидного для слушателя, которому известны события 1791 года, свершившиеся в жизни Моцарта. Спустя некоторое время после ответного письма в газете Прессбурга было опубликовано сообщение из Вены: «Придворный композитор Моцарт принят исполнять обязанности капельмейстера собора св. Стефана с перспективой получить место, приносящее 2000 гульденов ежегодно» (цит. по: [6, с. 477]).

Сухой немецкий язык, микротоновые мутации звука и плавающий, размывающий действительность, контраст фрагментов музыки Моцарта с новыми звуковыми поверхностями, – все эти звуковые пласты и отдельные элементы резонируют друг с другом и производят мощнейшее воздействие на слушателя.

Хаас рассматривает только подлинные фрагменты «Реквиема», так как его *Sieben Klangräume* обращены именно к незаконченным фрагментам, созданным Моцартом и дошедшим до нас, что для Хааса является неприкосновенным и священным. Именно «Реквием» оказался последним сочинением, которое так и не было завершено композитором, в свете чего смерть Моцарта обретает мистический и фатальный оттенок. Общеизвестна история заказа Реквиема, окутанная тайной и мистическими совпадениями, когда появившийся на пороге дома композитора заказчик «Реквиема» – «серый посланец» (*der graue Bote*) – представлялся сверхъестественным, подобным визиту самой смерти [6, с. 570].

«Я стремился создать иной мир звука, который послужил бы проводником к этим фрагментам, и эта новая музыка была бы в духе начала XXI века», – отмечает Хаас [7]. Вокальные партии, запечатленные в семи фрагментах, включая цифрованный бас, в подлинном тексте Моцарта, были выписаны полностью, за исключением «Lacrymosa», которая обрывалась спустя восемь тактов.

Факты говорят о том, что композитор не сам инициировал замысел создания *Sieben Klangräume*. Когда один из директоров «Mozarteum Foundation» Ганс Ландесманн спросил Хааса о том, сможет ли он создать сочинение в качестве комментария к фрагментам музыки Моцарта, композитор поначалу ответил отрицательно, но впоследствии, просмотрев оригинал рукописи «Реквиема», принял иное решение. Он оценил идею, позволяющую представить иную версию, наиболее близкую к авторской и, одно-

временно, концептуально обрамленную новыми звуковыми пространствами. «То, что оставил после себя Моцарт, неприкосновенно», – утверждает Хаас [7].

Моцартовский состав «Реквиема», включавший в себя смешанный хор, в основном четырехголосный, как изначально и предполагалось, у Хааса расширяется – им добавлены 16 голосов для произнесения текстовых фрагментов, а также орган и ударные. Хаас не использует никаких музыкальных цитат в своих собственных пространствах «Реквиема», он включает лишь особенно важное для него ре-минорное трезвучие, которое и становится отправной точкой для микротоновых расщеплений. Трагический аспект музыки Моцарта связан с тональностью ре минор. Это гармоническая сфера Комадора («Дон Жуан»), прежде всего из финальной сцены явления его статуи, подобно музыке загробного мира, это лиминальный жест, который пересекает границы реальности. Эта же тональность является наиважнейшим гармоническим символом «Реквиема».

Не прибегая к прямому заимствованию в своей авторской части *Sieben Klangräume*, тем не менее, композитор в своем творчестве неоднократно использует цитаты. Цитирование у Хааса – это особая тема: он создает пьесу для струнного оркестра под названием «... *sodasß ich's hernach mit einem Blick gleichsam wie ein schönes Bild... im Geist übersehe*» (1990–1991) на основе музыкального материала Сонаты Си-бемоль мажор KV 454 Моцарта для скрипки и фортепиано. В других произведениях Хааса мы найдем цитаты из Малера, Мендельсона, Шрекера и Джекьюальдо, а также косвенное цитирование Берга и Бриттена.

Хааса привлекает идея противостояния изначально несовместимых музыкальных систем, которая вносит парадоксальные элементы в музыкальную композицию. Хаас, с его композиторским пристрастием к микротоновой музыке, в рамках одного и того же сочинения мастерски сопоставляет различные системы настройки. В интервью 2011 года, опубликованном в книге Б. А. Варги, Хаас упоминает, по его словам, «четко структурированную вокальную пьесу» австрийского композитора Германа Маркуса Прессля для 5 или 7 голосов и яванского гонга (1982) под названием «Asralda», основывающуюся на идее контрастного сопоставления тритона A – Es и обертонового ряда от квинты D – A. Этот контраст отражается и в названии, отражающем авторскую концепцию через искусственно образованное слово, состоящее из «Асрафаэль» (= духовный принцип, температура, A – Es) и «Эсмеральда» (= сенсорный принцип, серия обертонов, D – A). Хаас указывает, что идеоло-

гическая и несколько эзотерическая подоплека его совершенно не интересует, но примечателен контраст между системами темпериции и между микротоновыми соотношениями интервалов и аккордов, как, например, в случае с композицией «Asralda», когда тритон – уменьшенная квинта и тритон – увеличенная кварта не одинаковы. Эта идея и обертоновый ряд стали для Хааса «интеллектуальным упражнением» в течение тридцати лет композиторской деятельности после знакомства с названным сочинением Прессля [8, р. 104]. Принцип контрастного взаимодействия системы равномерной темпериции и микротоновых настроек проявляет себя и в соотношении моцартовского материала и микротоновых мутаций ре-минорного трезвучия в семи пространствах Хааса.

Существование различных стилистических влияний в музыке Хааса не позволяет его отнести ни к одному из каких-либо течений в области новой музыки. Так, сравнение лиминальных пространств в его произведениях с Гризе и упоминание об использовании в композиции Хааса спектральных рядов не говорит в пользу того, что его творчество может целиком и полностью ассоциироваться со спектрализмом, и композитор неоднократно подчеркивал это в интервью. Хаас исключительно самобытен: он создает пространства к «Реквиему» Моцарта, не цитируя его в своей авторской музыке, что было бы самым распространенным и оправданным решением в данном случае для какого-либо другого композитора, но никак не для него. Он с бережностью археолога относится к моцартовским эскизам и ни на йоту не переходит границы в отношении того, что осталось в набросках у Моцарта. Он создает рамку, не вторгаясь в пространство картины. И при этом очевидно, что его пространства трансгрессивны и лиминальны. Не переступая границы, они все же оказываются за ее пределами, и в этом парадокс *Sieben Klangräume*.

Все семь пространств обращены к слушателю, которому необходимо сформировать новые, далекие от стереотипных моделей восприятия и заставить себя в ином фокусе услышать музыку, которая в прежнем варианте, стиравшем контуры аутентичности, была ему некогда хорошо знакома. Ощувив известное как совершенно новое, слушателю предстоит открыть для себя Моцарта заново.

Порядок эпизодов в *Sieben Klangräume* проводит пунктиром фрагменты Моцарта через семь пространств Хааса: (1) Моцарт: *Introitus. Adagio*; (2) Моцарт: *Kyrie. Allegro*; (3) Моцарт: *Dies irae. Allegro assai* (фрагмент); (4) Хаас: *Klangräume I*; (5) Моцарт: *Tuba mirum. Andante* (фрагмент); (6) Хаас: *Klangräume II*; (7) Моцарт: *Rex tremendae*

(фрагмент); (8) Хаас: *Klangräume III*; (9) Моцарт: *Recordare* (фрагмент); (10) Хаас: *Klangräume IV*; (11) Моцарт: *Confutatis. Andante* (фрагмент) – *segue*; (12) Моцарт: *Lacrymosa. Larghetto* (фрагмент); (13) Хаас: *Klangräume V*; (14) Моцарт: *Domine Jesu. Andante con moto* (фрагмент); (15) Хаас: *Klangräume VI*; (16) Моцарт: *Hostias. Andante – Andante con moto* (фрагмент); (17) Хаас: *Klangräume VII*: «*Quam olim da capo*». Свои *Sieben Klangräume* композитор в партитуре обозначает как «сопровождение неоконченных фрагментов “Реквиема” Моцарта»<sup>1</sup>.

*Sieben Klangräume* Хааса представляют собой хоровые комментарии к фрагментам *sprechstimme*, содержащим фрагмент из моцартовского письма 1791 года и напоминающим об «Aventures» Д. Лигети. В оркестровой фактуре – кластеры, медленно «ниспадающие» *tutti* глиссандо. Баланс, в котором предпочтение отдается поочередно инструментам и хоровым голосам, способствует тому, что идеи из соответствующих фрагментов «Реквиема» воспринимаются и преломляются в каждом *Klangräume* Хааса сквозь призму XXI века.

*Klangräume I* останавливает течение времени. Звучит декламация текста ответного письма, которым венский магистрат летом 1791 года откликнулся на прошение Моцарта, желавшего занять место капельмейстера собора. Так латинский литургический текст из предшествующих моцартовских эпизодов сталкивается с сугубо мирским бюрократическим текстом. Разумеется, во фрагментах «Реквиема» Моцарта, присутствующих в композиции, ощущается дискретность, подобная той, которую придает трансформация вербального текста у Хааса в его *Klangräume II*. В этом эпизоде он преобразует письмо в структуру вербальной фуги, аналогично тому, как это происходило в условиях электронной композиции в «Omaggio a Joyce» (1958) Л. Берно. Этот речевой эпизод прерывается и превращается в вокальную ткань, уступая нисходящим микроинтервальным глиссандо, которые напоминают движение в замедленной съемке.

В *Klangräume III* Хаас сосредоточивается на фрагменте цитируемого письма. В *Klangräume IV* не только вокалисты, но также инструменталисты лишь имитируют звуки дыхания в свободном quasi-импровизационном духе, где каждому голосу необходимо выбирать собственный индивидуальный темп. В *Klangräume V* – эпизоде, который следует за восьмитактовым фрагментом *Lacrymosa*, – композитор дает понять слушателю, что после этого отрывка не должно быть слыш-

<sup>1</sup> «...accompanying the unfinished fragments of Mozart's Requiem» (*Haas G. F. Sieben Klangräume zu den unvollendeten Fragmenten des Requiem von W. A. Mozart: Partitur. Vienna: Universal Edition, 2005. S. 4.*)

но ни одной реальной ноты! Поэтому остаются лишь отзвуки: только ударные звуки и «немое» дыхание оркестра.

Рефлектируя по поводу «Реквиема» Моцарта, музыканты создают современную пьесу о смерти, в которой звуковое пространство становится больничной палатой, где слышны только тихие ритмичные звуки аппарата жизнеобеспечения и дыхание умирающего человека. Наконец, в *Klangräume VI*, который открывается криком, шелканьем хлыста и трещоткой, полный текст указа исполняется, как устная адаптация, с участием всех голосов хора.

*Klangräume VI* и последнее звуковое пространство *Klangräume VII* представляют собой особые примеры дистанцирования от текста, здесь Хаас вновь возвращается к идее более или менее традиционной музыкальной формы. Он следует воле Моцарта, чья последняя запись в партитуре: «*Quam olim da caro*» – означает, что соответствующий раздел «*Quam olim Abrahae promisisti et semini ejus*» следует повторить.

В этих словах, которые Моцарт написал в партитуре, Хаас видит недостижимое желание умирающего: пусть они, Господи, перейдут от смерти к жизни, как было когда-то обещано Аврааму и его семени [7]. Воспринимая призыв к повторению (*da caro*) буквально, воссоздавая музыку к тексту «*Quam olim*», Хаас исключил предшествующие и последующие эпизоды. «*Quam olim*» – это повторяющийся фрагмент формы, плотной, непостижимо замедленной и смертельно затухающей, как душа, которая покидает тело, и происходит это до тех пор, пока последний отзвук, наконец, не покинет гулкое пространство. При этом хор не воспроизводит ни одного слова из «Реквиема».

Хаас инкрустировал свои *Sieben Klangräume* в общий контекст композиции, не пытаясь каким-либо образом соответствовать музыкальному стилю Моцарта, избегая, в свою очередь, как стилизации, так и прямого цитирования, с намерением дополнить и расширить содержание разделов текстами, относящимися к обстоятельствам жизни композитора того времени.

Для Хааса «Реквием» Моцарта – это не конец, а начало новой бесконечности. Моцарт, предчувствуя свой скорый уход в мир иной, писал отцу: «Поскольку Смерть... есть истинная конечная Цель нашей жизни, то я за последние несколько лет так хорошо познакомился с этим истинным, лучшим другом Человека, что в ее образе для меня нет теперь не только ничего пугающего, – но очень много успокоительного и утешительного! И я благодарю Господа моего, что он даровал мне счастье, предоставив возможность... распознать в ней ключ к нашему истинному бла-

женству. Всякий раз, ложась спать, я помню, что, возможно (как бы молод я ни был), мне не суждено будет увидеть завтрашний день» (письмо от 4 апреля 1787 г.) [9, с. 421].

В философской концепции Паскаля, которого можно считать предтечей экзистенциализма, смерть, вечность и страх неразрывно связаны и образуют особый экзистенциальный узел; ими пронизана буквально каждая минута человеческой жизни. Хайдеггер считает высшим началом не то, из чего исходит свет, а то, что, напротив, сокрыто от света, но благодаря чему свет становится видимым. Согласно Хайдеггеру, как темнота не является просто отсутствием света, так и Ничто, метафизический аналог темноты, нельзя рассматривать как простое отсутствие бытия. Непосредственное соприкосновение с Ничто, по Хайдеггеру, происходит в состоянии ужаса, которое он отличает от боязливости и страха. Этот экзистенциальный «страх и трепет» пронизывает и музыку Хааса.

Для Хааса создание *Sieben Klangräume* стало уникальным опытом благодаря попытке ознакомиться с партитурой автографа Моцарта, хранящегося в австрийской Национальной библиотеке. «Я чувствовал себя паломником, прибывшим в Сантьяго-де-Компостела в XIV веке», – утверждает Хаас [7]. В маленьком хранилище в сопровождении охранника он обнаружил, что сидит перед последним нотным текстом, который записал Моцарт на пожелтевшей бумаге в финальной точке своего жизненного пути. У Хааса было ощущение, что он провел в архиве вечность, хотя в реальности это длилось всего лишь около получаса. Он понял, что может соприкоснуться с этим текстом только через создание «пространственной рамки» из собственной музыки, которая была бы полностью независимой от Моцарта и не затронутой какими бы то ни было стилистическими веяниями прошлого.

Свет и тень, жизнь и финальная точка в существовании человека, устремленная в бесконечность, звуковое пространство из «оглушительной тишины», обрамляющее последние фрагменты, пунктирные линии незавершенного шедевра, – весь этот взаимопротиворечащий и взаимоисключающий ряд элементов в творчестве Хааса сосуществует в лиминальном контексте. Трансгрессия фиксирует феномен перехода непреодолимой границы между возможным и невозможным, сиюминутным и вечным, дискретным и континуальным, детерминированным и иррациональным.

Еще в годы учебы Хаас преодолел зависимость от рациональных, тщательно сконструированных форм и сосредоточил свои поиски нового музыкального содержания в сфере лимит-

нальности *света и тени*, которые становятся для него не только средством передачи широчайшего спектра эмоций и ощущений, но и выполняют тематическую, почти лейтмотивную роль, переходя с внешнего уровня на внутренний.

Лиминальные (пороговые) ощущения, образующие перцептивные цепочки: *Слышу – Вижу – Чувствую – Ощущаю – Осознаю*, – проецируются в пространства *Sieben Klangräume*. Слушатель как завершающее звено метазвуковой коммуникации руководствуется этим рядом ощущений, который его творческое воображение, взбудораженное высочайшим эмоциональным накалом

и интеллектуальным напряжением музыки Хааса, приводит в бесконечное движение.

Последнее звуковое послание Моцарта представлено Хаасом в трансцендентном ракурсе. По словам М. П. Фуко, «конечность человеческого бытия заявляет о себе в форме позитивности, но парадоксальным образом обрисовывается в форме бесконечности, указывая не только на жесткость границ, но и на однообразие пути, беспредельного, но, быть может, и небезнадежного» [10, с. 335].

### ЛИТЕРАТУРА

1. Танатография эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. СПб.: Мифрил, 1994. VI, 346 с.

2. *Grize J.* Структурирование тембров в инструментальной музыке // Композиторы о современной композиции: хрестоматия / ред.-сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009. С. 311–345.

3. *Kant I.* Сочинения: в 6 т. / под общ. ред. В. Ф. Асмуса. А. В. Гулыги, Т. И. Ойзермана. М.: Мысль, 1964. Т. 3. 800 с.

4. Georg Friedrich Haas. URL: <https://www.universaledition.com/georg-friedrich-haas-278/werke/sodass-ich-s-hernach-mit-einem-blick-gleichsam-wie-ein-schoenes-bild-im-geist-uebersehe-5> (дата обращения: 30.01.2021).

5. Циммерман Б. А. Интервал и время // Композиторы о современной композиции: хре-

стоматия / ред.-сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009. С. 92–96.

6. *Луцкер П. В., Сусидко И. П.* Моцарт и его время. М.: Классика-XXI, 2008. 624 с.

7. *Lepuschitz R.* Mozart: Requiem – Haas: Sieben Klangräume. URL: <https://booklets.idagio.com/4260415080479.pdf> (дата обращения: 30.01.2021)

8. *Varga B. A.* Three Questions for Sixty-Five Composers. Rochester: University Rochester Press, 2011. 333 с.

9. *Моцарт В. А.* Полное собрание писем / под ред. И. С. Алексеевой. М.: Международные отношения, 2006. 536 с.

10. *Фуко М. П.* Слова и вещи: Археология гуманитарных наук. М.: Прогресс, 1977. 404 с.

### REFERENCES

1. Tanatografiya erosa: Zhorzh Batay i frantsuzskaya mysl' serediny XX veka [Thanatography of Eros: Georges Bataille and French Thought of the Middle 20th Century]. St. Petersburg: Mifril, 1994. VI, 346 p.

2. *Grize J.* Strukturirovanie tembrov v instrumental'noy muzyke [Structuring of Timbres in Instrumental Music]. Kompozitory o sovremennoy kompozitsii [Composers on contemporary composition]: anthology. Ed. and comp. by T. Kyuregyan, V. Tsenova. Moscow: Moscow Conservatory, 2009. Pp. 311–345.

3. *Kant I.* Sochineniya [Works]: in 6 vol. Ed. by V. Asmus. A. Gulyga, T. Oyzerman. Moscow: Mysl, 1964. Vol. 3. 800 p.

4. Georg Friedrich Haas. URL: <https://www.universaledition.com/georg-friedrich-haas-278/werke/sodass-ich-s-hernach-mit-einem-blick-gleichsam-wie-ein-schoenes-bild-im-geist-uebersehe-5> (date of application: 30.01.2021).

5. *Tsimmerman B. A.* Interval i vremya [Interval and Time]. Kompozitory o sovremennoy kompozitsii [Composers on contemporary composition]: an-

thology. Ed. and comp. by T. Kyureghian, V. Tsenova. Moscow: Moscow Conservatory, 2009. Pp. 92–96.

6. *Lutsker P., Susidko I.* Mocart i ego vremya [Mozart and His Time]. Moscow: Klassika-XXI, 2008. 624 p.

7. *Lepuschitz R.* Mozart: Requiem – Haas: Sieben Klangräume. URL: <https://booklets.idagio.com/4260415080479.pdf> (date of application: 30.01.2021).

8. *Varga B. A.* Three Questions for Sixty-Five Composers. Rochester: University Rochester Press, 2011. 333 p.

9. *Mozart V. A.* Polnoe sobranie pisem [Complete Collection of Letters]. Ed. by I. Alekseeva. Moscow: Mezhdunarodnye otnosheniya, 2006. 536 p.

10. *Fuko M. P.* Slova i veshchi: Arkheologiya gumanitarnykh nauk [Words and Things: Archeology of the Humanities]. Moscow: Progress, 1977. 404 p.

### **Лаврова Светлана Витальевна**

доктор искусствоведения, доцент, проректор по научной работе и развитию

Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой

Россия, 191023, Санкт-Петербург

*slavrova@inbox.ru*

ORCID: 0000-0002-0887-8075

### **Svetlana V. Lavrova**

Dr. Sci. (Art), Associate Professor, Vice-Rector for Research and Development

A. Vaganova Russian Ballet Academy

Russia, 191023, St. Petersburg

*slavrova@inbox.ru*

ORCID: 0000-0002-0887-8075

