

**ПАУЛЬ**

Т.ЛЕВАЯ  
О.ЛЕОНТЬЕВА

**ХИНДЕМИТ**





Т. ЛЕВАЯ, О. ЛЕОНТЬЕВА

# ПАУЛЬ ХИНДЕМИТ

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»  
МОСКВА 1974

**Левая Т. Н. и Леонтьева О. Т.**

Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество. М., «Музыка», 1974.

448 с., 9 л. ил., нот.

В книге о крупнейшем немецком композиторе, теоретике и педагоге XX века освещается творческий путь Хиндемита и рассматриваются его главные сочинения, а также эстетические и музыкально-теоретические концепции. Приложения содержат основные даты жизни и творчества, список сочинений, аннотированный указатель имен, список литературы и дискографию.

Л  $\frac{90105-209}{026(01)-74}$  651—73

© Издательство «Музыка», 1974



Крупнейший немецкий композитор современности Пауль Хиндемит прожил большую творческую жизнь. Годы становления его художественной индивидуальности совпадают с окончанием первой мировой войны, с началом нового периода в истории Германии — периода Веймарской республики. Расцвет творческих сил композитора происходит в трагические годы захвата власти национал-социалистами, фашизации Германии и поработанных ею стран. Процесс естественного развития таланта Хиндемита, свободная эволюция его эстетических взглядов и музыкального стиля оказываются насильственно прерванными и претерпевают воздействие новых национальных и социальных условий жизни в чужой стране, с которыми художник сталкивается в изгнании. Когда в Европу снова возвращается мир и народы постепенно преодолевают последствия материальных и духовных потрясений, значение немецкой музыки и место ее в культуре западных стран оказываются совсем иными, чем это было два десятилетия назад, и соответственно изменяется роль Хиндемита как представителя так называемого «авангарда 20-х годов», поставленного лицом к лицу с новым, послевоенным авангардом.

В XX веке, со всей сложностью его социальных конфликтов, со всей запутанностью новых процессов культурного развития наций и стран, общая картина жизни искусства может показаться совершенно хаотической из-за обилия течений, школ, критериев и деклараций, уводящих иной раз далеко в сторону от реальных путей художественной практики. Рассматривая современное искусство во всей сложности его непрерывных блужданий и поисков, можно с уверенностью сказать, что оно

не только поспевало за временем, но и обгоняло его, предугадывая, предвкушая, озадачивая своими пророчествами, жестокой откровенностью и бесстрашной прямоотой.

Что бы ни говорили в разные времена о сущности искусства, какие бы ни приписывали ему сверхчеловеческие, сверхъестественные свойства, в XX веке как никогда оно было и остается отражением человеческой жизни, выражением человеческого духа и предсказанием человеческой судьбы. Таким подлинно человеческим искусством оставалась всегда музыка Хиндемита, даже в те времена, когда грохот битв заглушал звучание струн.

Творческая личность Хиндемита сформирована тем временем европейской истории, которое принесло человечеству мировые войны, революционные взрывы, небывалые экономические потрясения, великие надежды и великие разочарования.

Пауль Хиндемит периода «бури и натиска», периода становления и расцвета его дарования с необычайной полнотой отразил тот кризис европейской культуры, который на рубеже XIX и XX веков привел к формированию нового художественного мировоззрения, новой эстетики, новой этики художественного творчества.

Роковые перемены начались в немецкой музыке после первой мировой войны. Победенная Германия взрастила поколение музыкантов, которые отвергли всеми чтимый идеал «музыкально-прекрасного». Их раздражала декоративная роскошь позднего романтизма, заимствовавшего приемы импрессионистической звукописи, и еще больше — многословная риторика, пафос вагнеровских эпигонов. Хиндемит, Крженек, Буттинг и многие другие их сверстники не обольщались мастерством оркестровых сочинений Пфицнера, Шиллинга, Шрекера, Гренера, да вероятно и Рихарда Штрауса. Молодыми в то время угощение публики «звуковыми красотами» воспринималось лишь как постыдная примета морально устаревшего «довоенного» искусства. Новое поколение композиторов посвящает свои усилия камерной музыке. Они надеются в ней обрести ту простоту, которая позволит говорить только существенное. Их музыкально-выразительные средства были скудными. Они ценили полифонию и линейную

свободу голосов, сухую графичность вместо красочного изобилия, разрыв с тональным благозвучием, лаконизм и динамичность форм, поток моторного движения; «новую объективность» — вместо романтического субъективизма. Среди старших было лишь два имени, сохранивших свой авторитет: Стравинский и Шёнберг. Стравинского принимали как пророка, Шёнберг стал наставником целой группы одаренных молодых музыкантов. «Лунный Пьеро» показал необычайные новые выразительные возможности поющего голоса. «Весна Священная» несла совершенно неизведанную немецкой музыкой стихию магического и характерного ритма.

Новая буржуазная публика в годы послевоенной инфляции не любила и не понимала никакой музыки — ни старой, ни новой; она потешалась сенсациями и хранила верность идее «культурного развращения». Обструкции на концертах и в театрах стали обычным делом. Их поддерживали темпераментные реакционеры, которые видели в новых произведениях угрозу самому существованию привычного мира музыкальных ценностей. Довоенное и послевоенное в музыке было разграничено роковой чертой. Сторонники довоенного стиля жизни и в искусстве не откликнулись на современное. Потерпевшая не только военное, но и моральное поражение кайзеровская Германия злобно ополчилась на все молодые силы как в политике, так и в культуре. Во всех бедствиях признаны были повинными «красные», «евреи» и «модернисты». Впервые в истории немецкой культуры политическое озлобление так откровенно проявилось в открытых столкновениях художественных вкусов. Борьба вкусов воспринималась как борьба политических партий.

Хиндемит испытал на себе все веяния нового века. Он пережил вместе со своим поколением крушение идеалов «добраго старого гуманизма» в годы первой мировой войны и, возвратившись домой из казармы, уже не смог довериться слепому благодушию «довоенного» мира. Новое искусство, на сторону которого безоговорочно становится Хиндемит, решительно противопоставило себя «романтическим иллюзиям» поколения «отцов».

Немецкая художественная культура начала XX века переживает сравнительно недолгий расцвет экспрессионизма, пришедшего на смену символизму, натурализму,

импрессионизму. Под общим наименованием «экспрессионизм» объединяются разные, иной раз и несовместимые явления немецкого искусства, возникшие на волне всеобщей тревоги и страха, протеста против надвигающейся войны и политической реакции. В послевоенные годы, в момент относительной стабилизации во всех областях жизни, движение экспрессионистов затихает и перерождается. На первый план выступают антиромантические и неоклассические тенденции в искусстве. Именно этот момент перехода от позднего экспрессионизма (главным образом в драматическом театре, но отчасти и в музыкальном) к «новой деловитости», антиромантизму и неоклассицизму и застал в немецком искусстве Пауль Хиндемит, пришедший, чтобы сказать громко и внятно свое слово музыканта.

Соприкасаясь с угасающим экспрессионистским движением и знаменуя новое своим творчеством, Хиндемит стал вождем молодого поколения немецких музыкантов и оставался им до середины 30-х годов.

Молодой Хиндемит принял вызов времени, без лишних размышлений включился в борьбу поколений, борьбу принципов и вкусов. Он легко преодолевает в себе самое влияния импрессионизма, жестоко высмеивает и пародирует романтические пристрастия традиционного немецкого искусства XIX века. Симпатий его все более склоняются к музыке «старых мастеров», в которой ему, да и многим другим композиторам его времени, видится строгая, прочная конструктивная основа, объективный взгляд на мир, высокий вкус, исключаяющий ложную патетику и постыдную сентиментальность.

Выбор, сделанный Хиндемитом, не принадлежит ему одному. Это типичная позиция для представителей новой музыки в разных странах. Аналогичные тенденции обнаруживаются в творчестве Бела Бартока, Игоря Стравинского, Сергея Прокофьева, Артура Онеггера, Дариуса Мийо. Каждый из них по-своему отрицал импрессионистскую зыбкость и хрупкость, каждый по-своему стремился к энергичному, простому, первозданно-стихийному, земному и даже «повседневному» в музыкальном искусстве.

Хиндемит не вошел в число непосредственных представителей немецкого экспрессионизма, который проявился в музыке благодаря Арнольду Шёнбергу и Аль-

бану Бергу. Эстетические принципы этого направления оказали лишь косвенное воздействие на его музыкальное мышление. Однако «неоклассическая» ориентация Хиндемита весьма плодотворно повлияла на развитие новой немецкой и европейской музыки.

Главной идейно-эстетической проблемой для молодого Хиндемита стал «антиромантизм». Хиндемит отмежевался от направления своих старших современников: Рихарда Штрауса, Ганса Пфицнера, Макса Шиллинга, Франца Шрекера, Пауля Гренера и других, менее значительных. В полемике с поздним «гипертрофированным» романтизмом сформировался его «язык деревянной гравюры», скупой, жесткий, обнаженно-выразительный, который и был первой художественной декларацией хиндемитовского неоклассицизма.

Хиндемит прошел через все соблазны моды в современном искусстве. Мюзик-холл, цирк, джаз-банд, варьете, культ машин, «урбанистические» ритмы — все это, под покровом иронии или даже совсем всерьез, отражается на его инструментальной «чистой музыке» с той же сочностью и весомостью, что и в звуковом облике его сценических произведений, которым прежде всего чужд романтический пафос, которые стремятся освободиться от субъективного, от выражения интимных переживаний.

Необходимо понять, в чем сущность этого, на первый взгляд неправомерного и преувеличенного, антагонизма между новым искусством и романтизмом XIX века. Почему Хиндемит почти во всех своих произведениях, возникших около 1920 года, пародирует приемы и дух позднего романтизма? Почему Хиндемит считал зорным для художника нового времени навязывать искусству личность его творца? Почему столь ненавистой ему была патетика романтического в музыке недавнего прошлого и почему пафос этой музыки так раздражал Хиндемита, который, как показала его дальнейшая эволюция, сам был не столь уж далек от художника романтического типа? И удалось ли Хиндемиту, ставшему одним из духовных вождей, одним из лидеров «антиромантического бунта», последовательное и полное отрицание романтического идеала, полностью ли удался ему

«новый классицизм», ориентированный на Иоганна Себастьяна Баха, очищенный от гипертрофированного психологизма, от бесконечного проникновения в дебри «внутреннего мира души»?

Сумел ли Хиндемит заменить этот «внутренний мир души» культом внешнего, характерно-жанрового, банального, натурального? Надолго ли в музыке Хиндемита сохранился преобладающий интерес к будничному, бытовому, неаффектированно-обыденному, «прозаическому», что выжалось на первых порах то в ритмах джаза, то в ритмах машин, в шумах и дисгармониях «большого города», в пародийности и гротеске, в иронии и глумливом юморе, направленном против эгоцентрического самосозерцания в той же мере, как и против социального зла? Избежал ли сам Хиндемит того, что вызывало в 20-е годы особенно злые насмешки, а именно — исповеди в искусстве, самовыражения? Помогли ли маска «ремесленника» и модели старых мастеров отвлечь себя и своих слушателей от личного, избежать глубокого волнения, сопереживания, опьянения искусством и растворения в искусстве? Борьба с колдовскими чарами «патетического», «опьяняющего» и завораживающего искусства посягали многие композиторы того времени. Декларативно сформулированные намерения и цели такого рода были не у одного Хиндемита. И мало кто из них не предал впоследствии своих первоначальных намерений.

К середине XX века язык искусства во многом изменился, но в результате оказалось, что, используя этот изменившийся язык, Хиндемит поддался не менее, а может быть, и более, чем другие его современники, искушениям романтической патетики, «исповедничества» и самовыражения. Более того, критика уже с середины 30-х годов фиксирует у него «предательство идеалов молодости», «рецидивы» романтизма и возврат к стилистическим нормам конца XIX века: к Брамсу, Брукнеру, Рegerу.

Молодой Хиндемит полностью разделял общее стремление освободиться от власти прошлого, но власть прошлого была еще очень сильна, и просто забыть его не было никакой возможности. Существовало лишь одно средство: насмешка, дискредитация, искажение, наконец, просто передразнивание. Прошлое и настоящее пребы-

вали в состоянии глубокого конфликта. Молодые люди, тяготившиеся этой властью прошлого, готовы были прибегнуть даже и к «недозволенным» средствам — настолько хотелось им побороть хотя бы глумлением и осмеянием ходовое представление о красоте в искусстве, низвергнуть «романтический идеал прекрасного».

Осуждая романтизм, Хиндемит использует самые банальные, «обиходные» представления о нем. Романтический художник «творит из себя», пишет «кровью сердца». Его произведения — часть его самого, крик его души и сама плоть его. Как может он расстаться с дитятей, рожденным в муках?

Антиромантическая направленность новой эстетики означала одновременно некоторое отрезвление, снижение стиля, предпочтение простого, «низкого» и «земного», вплоть до появления парадоксальных сочинений на тексты газетных объявлений, каталогов сельскохозяйственных машин и расписания поездов. Вместо возвышенных героев Вотана и Парсифаля — паровоз и самолет. Дух технократии, идеи переустройства и «завоевания» мира средствами техники выдвигались художниками Баухауза. (С одним из них — Оскаром Шлеммером — Хиндемит охотно сотрудничал.) Хиндемит безусловно в этом отношении шел в общем русле. Его объединяла со многими его современниками некая преувеличенная и подчеркнутая «боязнь пафоса», которая в искусстве стала почти всеобщей.

Между тем пафос отрицания в бурном периоде творческой молодости Хиндемита не был абсолютным. Композитор намеренно и последовательно исключал из перечня устаревших ценностей такие для него не поблекшие, живые понятия, как национальное наследие искусства и его гуманистическая идейная основа.

Хиндемит не желал отказываться от художественных богатств исторически сложившейся нации, от ее музыкального и поэтического фольклора, хотя и чувствовал себя интернациональным артистом, «гражданином мира». Отказ от специфики национального в художественном творчестве, по его мнению, лишь обедняет и иссушает живые корни всякого творчества. Но Хиндемит предостерегал художников в равной мере и от опасности национализма, шовинизма и провинциального чванства, заключавшегося в реакционном «областничестве»

подходе к искусству, от которого, как оказалось, не были застрахованы в XX веке такие культурные страны, как Германия или даже Соединенные Штаты Америки.

Хиндемит владел трудной тайной идеального равновесия между национальным и общечеловеческим в искусстве, что и открывает сегодня его вполне немецкой музыке пути в музыкальную жизнь всех европейских стран и тех стран Америки и Азии, где художественные плоды европейской культуры считаются желанными.

Понятие гуманизма в искусстве для Хиндемита тесно связано с верностью его национально-историческим основам. Нравственный идеал, выражаемый искусством, для Хиндемита — вечная ценность, которую человечество сохраняет всегда и передает от эпохи к эпохе, от поколения к поколению. Общий гуманистический идеал связывает современное творчество с художественным наследием старых мастеров. Это и есть та неизбежная и необходимая преемственность в жизни человеческого рода, без которой в нем умирает жизнь духа, пересыхает источник всякого творчества вообще.

В 30-е годы вся новая европейская музыка после неистовой борьбы против старых форм и старой эстетики начала эволюционировать к простоте. Перед композиторами все более явственно возникала опасность потерять слушателя в результате разрыва с традициями, одобряемыми публикой концертных залов и оперных театров. Хиндемит, как и некоторые другие композиторы в те годы, проявляет готовность отказаться от стилистических сложностей нового музыкального языка, чтобы сохранить возможность непосредственного обращения к слушателю в своих произведениях, которые становятся в идейном отношении все более актуальными и злободневными. Действительно, в конце 30-х годов некоторым музыкантам открылась эта «новая простота» музыкального выражения, казавшаяся странной среди всеобщей склонности к переусложненному и заумному. Достаточно вспомнить здесь о «Жанне на костре» Онегера, об «Умнице» и «Кармина Бурана» Карла Орфа.

Идеи, связанные с «бытовой», «потребительской» музыкой конца 20-х годов, отчасти тоже были продолжением полемики с романтической эстетикой и музыкальным идеалом XIX века.





Родители Хиндемита с детьми  
Паулем и Тони  
Около 1897 года



Пауль Хиндемит в юности  
1910 год

Ein 296

Nr. 200

Larvan am 17. November 1848

Vor dem unterzeichneten Standesbeamten erschien heute, der  
Persönlichkeit nach: \_\_\_\_\_

Er kannt,

Der Maler Robert Kirschgger gewirkt  
Kirdernitz \_\_\_\_\_

wohnhaft zu Larvacien, Kreisstadt P. 44

\_\_\_\_\_ evangelischer Religion, und zeigte an, daß von der

Mutter Sophie Kirdernitz

geb. Waldecke seiner Ehefrau

\_\_\_\_\_ evangelischer Religion,

wohnhaft bei \_\_\_\_\_

zu Larvacien seiner Abkunft \_\_\_\_\_

am \_\_\_\_\_ des Jahres

tausend acht hundert vierzig und fünfzig

um \_\_\_\_\_ Uhr ein Kind \_\_\_\_\_

Geschlecht geboren worden sei, welches \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ Namen

\_\_\_\_\_ erhalten habe

Vorgelesen, genehmigt und \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

Der Standesbeamte.

\_\_\_\_\_

Свидетельство о рождении Пауля Хиндемита



Пауль Хиндемит  
1924 год





Фронтной кватет (первая скрипка — Пауль Хиндемит)  
1917 год

Пауль Хиндемит и Гертруда Роттенберг в год свадьбы  
1924 год





Квартет Амара — Хиндемита

1-й ряд: Лико Амар и Пауль Хиндемит;  
2-й ряд: Мориу Франк и Вальтер Каспар



Афиша премьеры оперы «Кардильяк»  
Дрезден, 1926 год

# Sächsisches Staatstheater Opernhaus

Dienstag, am 9. November 1926

Anfang 8 Uhr  
Außer Anrecht  
Aufführung

## Cardillac

Oper in drei Akten (vier Bildern) von Ferdinand Lion  
Musik von Paul Hindemith

Musikalische Leitung: Fritz Busch In Szene gesetzt von Hjal Dobrowan a. a.

Personen:

Der Goldschmied Cardillac	Robert Burg
Die Tochter	Claire Born
Der Offizier	Max Biesel
Der Goldschmiedler	Adolph Schoepflin
Der Räuber	Ludwig Cybulik
Die Pörmel	Grete Pinnich
Der Führer der Privat	Paul Schöffler
Der König	Gino Perzoff
Bavaliere und Damen des Hofes. Die Privaté. Volk	

Die Handlung spielt um die Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts in Paris

Costümbildung der Bühne: Hans Dembow

Bühnenbild: Raffaele Bufoni

### КАЛЕНДАРНЫЙ ПЛАН концертов Софиа на ЯНВАРЬ 1929 года.

1. Октябрь. зал Д. С. Вечер Песни и Выдающихся педагогов Северского.
- „ Колон. зал Д. С. Симфонич. МГСПС. Ганька, Мусоргский, Бородин, Лядов.
- „ Ленинград Анновская
5. Мал. зал МГК. Пьянства И. В. Юдица.
6. Большой зал МГК. Квартет Амар-Хиндемит (4-го изд. 1-го аб.). Хиндемит, Галли, Веткович.
- „ Колон. зал Д. С. Симфонич. МГСПС. Гальванов, Мусоргский, Лядов, Р. Корсаков.
- „ Ленинград Анновская
8. Мал. зал МГК. Квартет им. Стравинского (2-ой аб. конц.). Шуберт
- „ Эксперимент. театр Анновская „Семьдесят пять лет“.
10. Колон. Зал Д. С. Госуд. Великорусский оркестр им. Андреева (Ленинград).
11. Большой Зал МГК. Анновская, Словцов, Габриэлиан. Целый для Советской службы — Терзеновск.
12. Зал им. Моцарта. Концерт юных дарований: Г. Фидлер и Ф. Витачан.
- „ Эксперимент. Т. Анновская. „Маяк“.
13. Большой зал МГК. Концерт молодых дарований (стипендиаты Наркомпроса).
- „ Зал им. Моцарта. Московское Трио (1-й изд.). Чайковский, Гречанинов.
- „ Колон. зал Д. С. Симфонич. МГСПС. (То же что 6-го). (утро).
- „ Кауфман (вечер) Симфонический.
- „ Д. Раброс. Тонатический.
- „ Малый зал МГК. Торжественный.

### БОЛЬШОЙ ЗАЛ МОСК. ГОСУД. КОНСЕРВАТОРИИ

Воскресенье, 6-го января

4-й КОНЦЕРТ 1-го АБОНЕМЕНТА

СТРУННЫЙ КВАРТЕТ

## АМАР-ХИНДЕМИТ

(Франкфурт на Майне)

Начало ровно в 7 1/2 ч. дня

Страница программы концерта квартета Амара — Хиндемита  
в Москве  
6 января 1929 года

Пауль Хиндемит  
1933 год



Пауль Хиндемит и Артур Шнитцер в Венеции  
1934 год





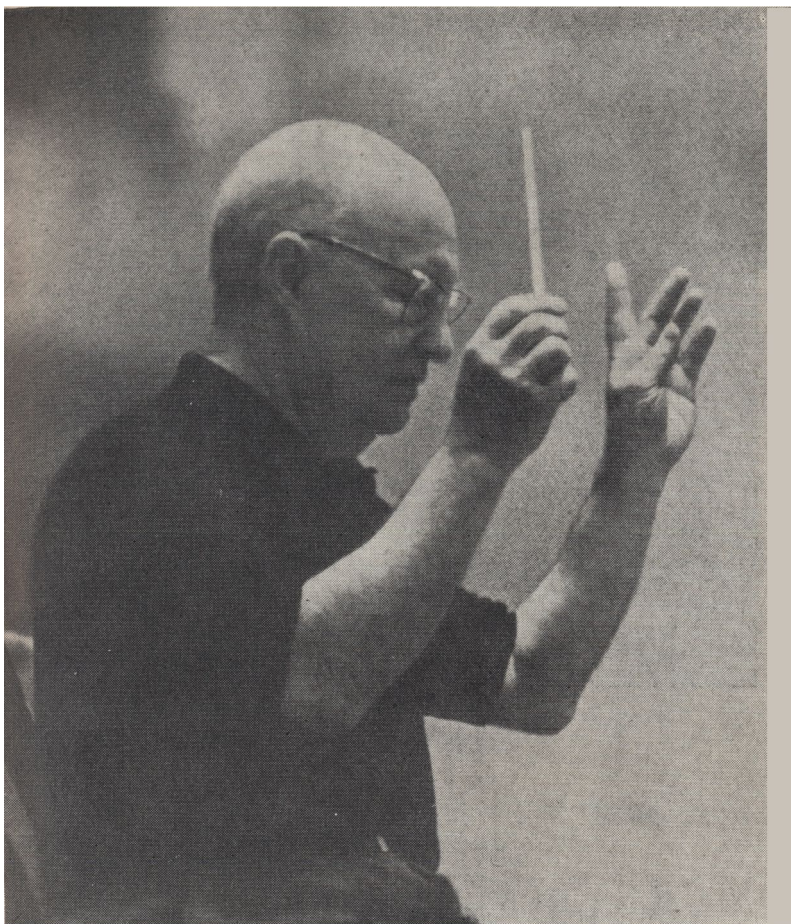
Пауль Хиндемит и Игорь Стравинский в Санта-Фе  
(США, штат Нью-Мексико)

Лето 1961 года





После концерта Венского филармонического оркестра  
Последнее публичное выступление Хиндемита 10 ноября 1963 года



На фестивале «Пражская весна». Дирижирует П. Хиндемит  
1961 год



Пауль Хиндемит и Давид Ойстрах  
Лондон, осень 1962 года



КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ  
им.та им. Гнесиных  
(ул. Воровского, 30/36)

четверг  
**13**  
ноября 1969 г.



ПАУЛЬ  
**ХИНДЕМИТ**

(1895—1963)

75 лет со дня рождения

В программе:

Соната для кларнета и фортепьяно (1939 г.)

Сюита „1922“ для фортепьяно, соч. 26

Соната для арфы (1939 г.)

Соната для скрипки и фортепьяно (1935 г.)

Песни

ИСПОЛНИТЕЛИ:

солистка ансамбля „Мадригал“

**ЛИДИЯ**

**ДАВЫДОВА**

(сопрано)

лауреат международных конкурсов

**НАТАЛИЯ**

**ШАМЕЕВА**

(арфа)

лауреат международных конкурсов

**СЕМЕН**

**СНИТКОВСКИЙ**

(скрипка)

лауреат международного конкурса

**ИВАН**

**МОЗГОВЕНКО**

(кларнет)

лауреат международного конкурса

**АЛЕКСАНДР**

**БАХЧИЕВ**

(фортепьяно)

Начало в 7 час. 30 мин. вечера

Билеты продаются в кассе концертного зала и во всех районах классов МДТЗН

Мех.об. «Реклама» Изд. № 1575  
Тел. № 2 Укр. по поч. 2447-300

Афиша концерта из произведений П. Хиндемита в Москве  
13 апреля 1969 года



П. Хиндемит с Чикагским филармоническим оркестром  
Апрель 1963 года

**Пауль**  
**ХИНДЕМИТ**  
(к 75-летию со дня рождения)

Исполнители:  
Сольная ансамбль «Мадригал»  
**Лидия ДАВЫДОВА**  
(сопрано)

Лауреат Международного конкурса  
**Александр БАХЧИЕВ**  
(фортепиано)

Вступительное слово — музыковед  
**Ю. Я. ВАЙНКОП**

I отделение

Сюита «1922» для фортепиано

1. Marsch
2. Shimmy
3. Nachtstück
4. Boston
5. Ragtime

Исп. **А. БАХЧИЕВ**

Вокальный цикл «Жизнь Марии» (Marienleben)

2-я редакция. Текст **Р.-М. РИЛЬКЕ**  
Первое исполнение в Ленинграде

1. Geburt Mariä
2. Die Darstellung Mariä im Tempel (Passacaglia)
3. Mariä Verkündigung
4. Mariä Heimsuchung
5. Argwohn Josephs
6. Verkündigung über den Hirten

II отделение

7. Geburt Christi
8. Rast auf der Flucht in Agypten
9. Von der Hochzeit zu Kana
10. Vor der Passion
11. Pieta
12. Stillung Mariä mit dem Auferstandenen
13. Vom Tode Mariä I
14. Vom Tode Mariä II (Thema mit variationen)
15. Vom Tode Mariä III

Исп. **Л. ДАВЫДОВА** и **А. БАХЧИЕВ**

Программа концерта к 75-летию со дня рождения П. Хиндемита  
Ленинград, 13 ноября 1970 года

# **ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ**

## ФРАНКФУРТСКИЙ ПЕРИОД ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

### Детские и ученические годы

Вероятно, предки Хиндемита были ремесленниками. Отец его, Карл Хиндемит, родился в 1870 году в Наумбурге на Квайсе в семье, где отцовская родня была протестантского вероисповедания, а материнская — католического. Впоследствии композитор придавал этой конфессиональной двойственности немаловажное значение, хотя и считал себя всю жизнь лютеранином.

Карл Хиндемит женился на Марии Варнеке из Гесена. Старший сын их Пауль родился 16 ноября 1895 года в Ханау на Майне около Франкфурта в двухэтажном, ничем не примечательном доме с вывеской сапожной мастерской в нижнем этаже.

Уже в 1896 году Хиндемита покинули Ханау и поселились сначала в Нидерроденбахе, потом в родном городе отца — Наумбурге, в Мюльхайме и, наконец, окончательно — во Франкфурте-на-Майне.

К тому времени в семье появилось еще двое детей: девочка Тони и младший мальчик Рудольф. Семейные фотографии тех лет изображают эту семью мирной, верной традициям своей среды и, вероятно, лишь очень скромно обеспеченной. Глава семьи, маляр и штукатур, не был особенно удачлив в делах, но страстно увлекался игрой на цитре. Известно, что впоследствии он не одобрял путь профессионального музыканта, избранный старшим сыном, но сам в каком-то смысле был для будущего композитора первым образцом всей его дальнейшей профессиональной деятельности: отец сочетал в одном лице искусство и ремесло, музыку и ремесленную работу, и это сочетание не раз еще заявит о себе на страницах дальнейшего повествования о жизни и творчестве Пауля Хиндемита.

Не подлежит сомнению, что дети в этой трудовой семье воспитывались в принципах деловитости, аккуратности, целеустремленности. Хиндемит специально никогда не подчеркивал, что рос он в довольно стесненных материальных обстоятельствах. Но стесненность эта, видимо, играла весьма значительную роль в формировании характеров детей и побуждала их стремиться к ранней самостоятельности. Пауль и Рудольф в полудетском возрасте сумели стать профессиональными музыкантами — «музыкантами-чернорабочими».

Подростком тринадцати—пятнадцати лет Пауль играл на скрипке, на альте, на контрабасе, на фортепиано, на ударных — везде, где только представлялась возможность: от ресторана и кафе до курортных и опереточных оркестров. В 1913—1914 годах он получал уже летние ангажементы как скрипач-концертмейстер.

За два года до поступления в консерваторию он начал учиться игре на скрипке, сначала у некоей Анны Хегнер, а затем — у известного педагога Адольфа Ребнера. В 1909 году, четырнадцати лет, Хиндемит смог поступить в частную консерваторию доктора Йозефа Хоха во Франкфурте, где Ребнер вел скрипичный класс. Это окончательно решило его судьбу: он стал профессионалом, очень рано определив свой путь.

Сразу осознав музыку как профессию, Хиндемит не культивировал в себе психологию «самородка», который надеется преподнести миру нечто неведомое и удивительное, а стремился стать уверенным мастером, который в сфере своего ремесла ищет лучшего и более совершенного, чем то, что встречается в его профессии на каждом шагу. Даже самые ранние из его ученических сочинений написаны со знанием традиционных музыкальных форм, правил гармонии и полифонии. Он начинал как скромный ремесленник, хотя и полон был честолюбивых надежд.

Общее образование Хиндемита в юношеском возрасте было узким и недостаточным. Позже он пополнял его самостоятельно, в частности изучал английский и латынь.

Материалов, помогающих понять, каким образом Пауль Хиндемит (и брат его Рудольф, впоследствии известный виолончелист) мог стать уже в детстве столь умелым музыкантом-практиком, в распоряжении иссле-



дователя почти нет. Еще труднее постигнуть, как композитор Хиндемит, освободившись от давления и ограничений воспитавшей его среды, стал одним из образованнейших людей своего времени, одним из самых тонких знатоков и ценителей искусства прошлого и настоящего, одним из оригинальных современных мыслителей, принципиальности идейных и общефилософских позиций которого могли бы позавидовать многие.

Обучение в консерватории стало для Хиндемита возможным благодаря стипендии от Франкфуртского муниципалитета.

В консерваторские годы он, совершенствуясь в скрипичном классе Ребнера, постоянно играл партию второй скрипки (позже альты) в квартете своего учителя. Кроме того, Хиндемит прилежно посещал классы композиции, контрапункта, чтения партитур и дирижирования.

Ребнер был лучшим скрипичным педагогом Франкфуртской консерватории. Его квартет, гастрольные поездки, напряженная жизнь ребнеровского класса и, конечно, сама личность преподавателя — все это имело большое положительное значение для молодого музыканта.

В те годы Хиндемит имел возможность проводить каникулы в Швейцарии и полюбил навсегда эту красивую страну, которая и прежде казалась немецким художникам более свободной, вольной, духовно высокой, чем Германия. (Об этом свидетельствуют, например, Герман Гессе и Томас Манн.)

Композицию Хиндемит изучал у А. Мендельсона и Б. Секлеса.

Арнольд Мендельсон был знатоком старинной немецкой музыки, особенно органной. В его творчестве проявилась характерная для того времени антиромантическая тенденция, строгость и сдержанность, свойственные старой полифонической музыке. Учитель сумел также передать Хиндемиту свою убежденность в том, что современный композитор обязан писать музыку для любителей, простую и легко исполнимую.

Бернгард Секлес, оригинальный оперный композитор и выдающийся педагог, был, по словам Хиндемита, «идеальным учителем». Его опера «Шехеразада», симфоническая поэма «В садах Семирамиды» способствовали пробуждению в его учениках страсти к экспери-

ментированию. Секлес любил роскошные «экзотические» гармонии и оркестровые краски, в его манере сочетались черты позднего романтизма и импрессионизма.

Нет достаточных оснований говорить о прямом и непосредственном влиянии на творчество Хиндемита музыкальных вкусов его учителей. Для этого Хиндемит был слишком самостоятельным и широко «начитанным» в музыкальной литературе. В детские и студенческие годы Хиндемит много сочинял для струнных (квартет, квинтет, концерт для виолончели, сонаты), для фортепиано и для духовых. Многочисленные песни на стихи известных современных поэтов и зингшпиль «Визит двоюродного брата» свидетельствуют о рано возникшем интересе к музыкальной интерпретации слова, к области музыкального театра.

### **Годы войны**

Начавшаяся в 1914 году мировая война сразу заявила о себе множеством печальных перемен. Ровное и благополучное течение жизни кончилось. Тринадцать миллионов немцев были призваны в армию. Вводился двенадцатичасовой рабочий день, военный режим на производстве, а с 1916 года — обязательная трудовая повинность для мужчин, карточки на продукты и одежду. На страну неуклонно надвигались разруха и голод. Армия терпела поражения. В стране росло стачечное движение, участились антивоенные выступления.

Трагические события коснулись семьи Хиндемита самым непосредственным образом. В 1915 году пришло известие о гибели отца на фронте во Фландрии, а через два года Пауль, старший сын и кормилец семьи, двадцати двух лет был призван на военную службу. Хиндемит был еще студентом консерватории, когда его призвали в армию, и, после годовой стажировки, он получил место концертмейстера в оркестре Франкфуртской оперы. Его активная артистическая жизнь уже началась. Он занят был в театре и в гастрольных поездках ребнеровского квартета. Последний год его «мирной» жизни — 1916-й — был заполнен также напряженной творческой работой. Однако теперь все пришлось оставить и стать барабанщиком в полковом оркестре. Жизнь повсюду вышла из нормального русла.

Можно не сомневаться в том, что Хиндемит от всей души ненавидел войну и службу свою оценивал лишь как вынужденную остановку в пути, как насилие над личностью творческого человека. Никаких свидетельств «патриотических восторгов», а тем более — наступательного порыва и вообще причастности к официальным взглядам на военную кампанию, начатую кайзеровской армией, биография Хиндемита не дает. Как раз наоборот. Еще далекий от интеллектуальной элиты музыкант сумел взглянуть на действительность более ясным и трезвым взглядом, чем некоторые аристократы духа в Германии тех лет. Большой барабан, марши для духового оркестра — все это было для Хиндемита неиссякаемым источником для насмешки (природа наделила его редким остроумием и склонностью к юмору). Впечатления войны, кроме всего прочего, ускорили в нем процесс формирования определенного и очень устойчивого, как показало дальнейшее, мировоззрения. На линии фронта, в солдатской шинели, окруженный наивно и бездумно повинующимися приказу товарищами по оружию, Хиндемит выстрадал и выковал в себе неожиданно и как будто без видимых причин ненависть и презрение к милитаризму и психологию интернационалиста, для которого не существует разделяющей народы «линии фронта», для которого и немцы и французы — прежде всего люди, побуждаемые к вражде абсурдной и бесчеловечной силой. Силой, противостоящей этой бесчеловечности и абсурду, для музыканта была музыка. Хиндемит не удивился, когда встретился с ее примиряющим и возвышающим воздействием прямо «на линии огня».

Вероятно, 1917—1918 годы были для Хиндемита временем больших прозрений, как, например, и для французского композитора Мориса Равеля, воевавшего одновременно «по ту сторону фронта»<sup>1</sup>.

В одном из документов зафиксирован эпизод, относящийся к 25 или 26 марта 1918 года:

«Во время первой мировой войны я как солдат был еще и участником струнного квартета, который для нашего полковника стал средством забывать ненавистную военную службу. Он был большим другом музыки и к тому же знатоком

---

<sup>1</sup> Военные письма Равеля — замечательный документ, свидетельствующий о глубоком перевороте в мировоззрении художника, как бы внезапно прозревшего на войне. Письма Хиндемита известны пока лишь частным лицам, а большинство из этих писем уничтожено пожарами и бомбами второй мировой войны.

и поклонником французской культуры. Поэтому не удивительно, что пределом его желаний было тогда послушать струнный квартет Дебюсси. Мы учили пьесу и играли ее с превеликим умилением для него в частном концерте. Как только мы окончили медленную часть, в комнату вошел офицер связи и доложил, что по радио только что пришло сообщение о смерти Дебюсси. Мы не доиграли до конца. У нашей музыки как будто отняли дыхание жизни. И здесь мы впервые почувствовали, что музыка есть нечто большее, чем стиль, техника или выражение индивидуальных чувств (разрядка моя.—*О. Л.*). Музыка проникла сюда через политические границы, через национальную ненависть и через ужасы войны. С неопровержимой ясностью понял я в тот день раз и навсегда, в каком направлении должна развиваться музыка»<sup>2</sup>.

Хиндемит и узкий круг его немецких единомышленников восхищались квартетом Дебюсси, когда неподалеку грохотали немецкие и французские снаряды, когда во Франции изгоняли из концертного и театрального репертуара всю немецкую музыку, а Германия и слышать не хотела о французской культуре. И лишь идя против течения, лишь вступив в откровенный конфликт с государством, Хиндемит как художник и артист определил свою позицию, нашел самого себя и навсегда осознал музыку как общечеловеческий язык, как примиряющую и возвышающую силу. Тогда же он поклялся служить именно этой силе — силе гармонии и мира.

С тех пор конфликт с немецким государством стал определяющим в биографии Хиндемита. Недоверие к политике войны, к политике силы, утрата всех иллюзий относительно официальной политики вели Хиндемита тем же путем, каким еще более последовательно шел его соотечественник Г. Гессе, покинувший безнадежную и неисправимую Германию задолго до эмиграции из нее Хиндемита. Иллюзии Веймарской республики были недолгими, нестойкими. За ними уже маячил из темноты неясного будущего страшный 1933 год.

Несколько привилегированное положение полкового музыканта оставляло Хиндемиту возможность изредка возвращаться к сочинению музыки. Военные годы в этом смысле не были для него бесплодными. После «Веселой симфониейтты» и виолончельного концерта сочинялся фортепианный квинтет и вокальные произведения для различных составов, в том числе для голоса с инструмен-

---

<sup>2</sup> Цит. по изд.: Paul Hindemith. Zeugnis in Bildern, S. 8.

тальным ансамблем (например, «Меланхолия» для меццо-сопрано и струнного квартета на стихи Кристиана Моргенштерна). Это указывало на интерес композитора к некоторым специфически современным формам камерно-вокального письма, разрабатывавшимся в то время Арнольдом Шёнбергом и Игорем Стравинским.

Военная служба прервала учение в консерватории, где Хиндемит до 1918 года числился студентом. По существу же в продолжении образования особой надобности не было. Исполнительское искусство его вызывало всеобщее восхищение. Виртуозно владевший скрипкой и альтом, он был, кроме того, одним из тех немногих композиторов, которые умеют сыграть на соответствующих инструментах почти все партии своих оркестровых сочинений<sup>3</sup>. Двадцатилетний Хиндемит сумел воспитать в себе тот редкий тип музыканта, в котором создатель произведения искусства и его интерпретатор неразделимы. В студенческие годы творческий опыт его не простирался дальше камерной музыки, которую он сочинял с большой выдумкой, но все же в духе известных образцов классики и позднего романтизма. Однако его последние произведения, законченные перед 1917 годом, показывали, что автор их готов выйти за пределы уже освоенного им камерного инструментализма к большой концертной музыке и театру.

Молодого Хиндемита воспитывал Франкфурт, крупный торгово-промышленный центр, город издавна открытый, «вольный». Артистическая среда здесь была свободна от провинциального национализма. Сам Хиндемит счастливо избежал пороков цеховой музыкантской замкнутости. Рассуждая об искусстве, он мыслит в масштабах целого мира — не одного города и не одной страны. Мысли об искусстве вели к мыслям о человечестве; это было для композитора естественным с самого начала. Настроения его были весьма решительными, «левыми», а образ мыслей — достаточно независимым.

По возвращении из армии Хиндемит продолжает работать концертмейстером оперного оркестра и остается членом ребнеровского квартета, где теперь он играет партию альты.

<sup>3</sup> На фортепиано Хиндемит играл почти так же хорошо, как и на духовых инструментах. Особенно удавалась ему игра на кларнете.

## Ранние творческие опыты

О ранних работах Хиндемита, которые в значительной своей части не сохранились, можно судить лишь по отзывам современников. Вероятно, в них немало интересного не только для понимания эволюции автора: многие из этих пьес представляли самостоятельную художественную ценность.

Хиндемит активно участвовал в возрождении камерной музыки, которое происходило в Германии после первой мировой войны. Война и явившиеся следствием ее инфляция и разруха препятствовали исполнению произведений, требующих большого оркестрового и хорового состава. Камерная музыка легче находила пути к слушателю. Ситуация в немецкой музыке 20-х годов сложилась так, что средоточием новых тенденций музыкального языка оказались именно камерные жанры.

Образцами для Хиндемита в его камерном инструментальном творчестве были И. С. Бах, Бетховен позднего периода, Й. Брамс, М. Рeger и Р. Штраус<sup>4</sup>. Многим композитор близок и Г. Малеру в характере сопоставления тем. Этим образцов придерживался Хиндемит еще в струнном квартете консерваторских лет (до мажор) и в квинтете для струнных и фортепиано op. 7. Влияние Регера сказывается в струнном квартете op. 10, в его хроматизированном голосоведении, в построении полифонических форм, в темах короткого дыхания. Однако молодая энергия, душевный подъем и непрерывность движения в этой музыке существенно отличают ее и от камерных произведений Брамса и от полифонических сочинений Регера.

Лучшее, что создал Хиндемит во Франкфурте после возвращения из армии, относится к области камерной музыки. Особенно — музыки для струнных. Об этом свидетельствует замечательная скрипичная соната op. 11, первое произведение, в котором резко обозначился оригинальный облик Хиндемита-композитора. Здесь уже

<sup>4</sup> Генрих Штробель писал в свое время о «Веселой симфонiette» Хиндемита, сочиненной им в 1916 году: «Это первый отказ от патетики чувства, от массивного звукового аппарата. Симфонiette посвящена памяти Кристиана Моргенштерна. Можно понять, что стихи Моргенштерна, с их юмором и нарочито гротескными искажениями стертых, изношенных рифм, обнажающие самую суть явлений, производили на молодого Хиндемита сильное впечатление. Стиль симфонiette близок Регеру и Штраусу» (Strobel H. Paul Hindemith, S. 16).

во всей полноте проявилось стремление Хиндемита к созданию самостоятельных мелодических линий внутри музыкальной ткани и особое пристрастие к непрерывному токкатному движению, которое тогда стали называть «моторным». Здесь же проявилось и характерное свойство гармонического языка Хиндемита: его пристрастие к кварто-квинтовым созвучиям вместо аккордов терцового строения. Впрочем, и остальные сонаты этого оп. 11 во многом интересны для наблюдений над становлением стиля композитора<sup>5</sup>.

Франкфурт-на-Майне обладал в то время одним из лучших оперных театров в Германии. Первым капельмейстером здесь был Людвиг Роттенберг, в свое время принятый сюда по рекомендации Йоханнеса Брамса и Ганса Бюлова. Роттенберг славился исполнением опер Моцарта. Под его музыкальным руководством ставились во Франкфурте также «Пеллеас и Мелизанда» К. Дебюсси, «Дальний звон» Ф. Шрекера, «Замок герцога Синяя Борода» Б. Бартока и другие современные оперы. Без сомнения, работа в оперном театре принесла Хиндемиту большую пользу. Он должен был охватить, в практическом соприкосновении пережить и творчески переработать все, что существовало тогда под именем новой музыки.

Творческая продуктивность Хиндемита увеличивается, растет его известность. 2 июня 1919 года состоялся во Франкфурте первый открытый авторский концерт Хиндемита, где исполнялись его первый квартет (оп. 10), скрипичная и альтовая сонаты оп. 11. Исполнителями были преданные друзья композитора и первые почитатели его таланта: квартет Ребнера с Адольфом Ребнером за первым пультом, молодая пианистка Эмма Люббеке и сам Хиндемит, сыгравший с ней скрипичную и альтовую сонаты. В октябре того же года Мориз Франк исполнил с Э. Люббеке виолончельную сонату того же одиннадцатого опуса.

И в том же 1919 году композитор нашел своих издателей, с которыми оставался связанным до конца жизни. Учителя Хиндемита, Мендельсон и Секлес,— оба были известными и влиятельными в Германии музыкантами. Оба они способствовали тому, что Хиндемит стал

<sup>5</sup> Подробнее об этих сочинениях см. на с. 268—270.

известен в музыкальных кругах не только Франкфурта, но и Берлина. Секлес передал несколько камерных сочинений Хиндемита на рассмотрение в издательство Шотт в Майнце, которое тогда еще не специализировалось исключительно на изданиях новой музыки. Руководили делами известного издательства братья Людвиг и Вилли Штрекеры.

Тридцать шесть лет спустя Вилли Штрекер так описал свое знакомство с Хиндемитом и его музыкой:

«Один мой знакомый прислал мне толстый пакет: трудноисполнимую камерную музыку, с точки зрения интересов издательства довольно-таки малопривлекательную. Рукописи никому не известного молодого франкфуртского „концертмейстера“. Однако в этой музыке было что-то истинное, что-то убедительное. Она была иной, чем та, которая поступала в издательство каждый день. После тщательного просмотра издательство предложило молодому композитору поощрительный гонорар и полагало, что совершило особо благородный поступок, обещав напечатать с убытком для себя несколько произведений. Неожиданный ответ: „Этим Вы оказываете мне большую честь, однако если Вы находите мои сочинения достойными напечатания, тогда я требую также и приличного гонорара“, — едва не разрушил сразу все отношения. Но вместо того чтобы в первом порыве гнева отослать все сочинения обратно, решено было подвергнуть их повторному обсуждению. И здесь-то зародилось мое желание познакомиться лично с этим странным „концертмейстером“. Так мы впервые встретились во Франкфурте, и результатом была наша уже более тридцати пяти лет продолжающаяся, ничем не омраченная связь и тесная личная дружба»<sup>6</sup>.

Благодаря дальнейшей поддержке издательства, регулярно и без задержки выпускавшего все новые сочинения Хиндемита, он скоро смог оставить место концертмейстера франкфуртского театра и посвятить себя творчеству.

1919 год в жизни Хиндемита был особенно примечателен тем, что он сочинил тогда свою первую оперу для большой сцены, избрав для нее пьесу известного художника-экспрессиониста Оскара Кокошки «Убийца, надежда женщин»<sup>7</sup>.

Действие этой одноактной оперы, отнесенное к неопределенно дальнему времени, отличается сюжетной неопределенностью; персонажи безымянные, символичны: «воины» и «девушки», Мужчина и Женщина, вступающие в жестокие отношения любви-вражды. Зрители видят ночное небо, башню с решетча-

<sup>6</sup> Цит. по статье: Streckker W. Gruss an Hindemith. — «Melos», 1955, Н. II, S. 309.

<sup>7</sup> О. Кокошка создал драматическое произведение и графический цикл (иллюстрации к своей пьесе).



той железной дверью, свет факелов. Атмосфера напряженная и злоедающая, поступки фатально предопределены, слова танцевальны. Оркестровое вступление имеет характер грозного траурного марша:

1

2 Hr.  
2 Pos.

*p* < *f* *mf* < *ff* *f* *p*

*P markiert*

*ff* (*ff*)

*mf* *f*

Двигается войско с факелами. Впереди всех, в доспехах из голубой брони — Мужчина. Повязка прикрывает рану на его лбу. Из башни выходят девушки. Впереди Женщина в красной одежде с непокрытыми желтыми волосами. «От моего дыхания меркнет белый диск солнца, — поет она. — От моего взгляда ликуют мужчины и рабелепствуют и пресмыкаются передо мной, как твари». Обмен репликами между воинами и девушками полон темных иносказаний. Между Женщиной и Мужчиной идет немногословный напряженный поединок двух волей, двух сил гипнотически чарующей страсти, животного страха, дикой ярости, необузданной жажды власти. Разъяренный Мужчина приказывает жечь тело Женщины раскаленным железом. Женщина наносит ему рану ножом. Мужчину уносят в башню на носилках и запирают там на ключ. Девушки отдаются воинам. Женщина в ярости трясет решетку, стремясь снова приблизиться к Мужчине. Он встает, срывает дверь. Женщина падает с горящим факелом. Всё погружается в огонь. Девушки и воины бегут с криками «Спасай-

тес! Это сам черт!» Мужчина выходит им навстречу, убивает всех и уходит прочь по огненной дороге. Вдали слышен крик петуха...

Первое же произведение Хиндемита, поставленное на оперной сцене, свидетельствует о соприкосновении композитора в те годы с экспрессионистской драмой. С оперой «Убийца, надежда женщин» композитор выступил в самый разгар полемики вокруг театрального экспрессионизма.

До 1917 года экспрессионизм не проник еще на театральные подмостки, хотя определяющие для этого направления произведения были уже созданы («Ничий» Р. Зорге в 1910 году, драмы В. Хазенклевера «Юноша» и «Сын» в 1912 и 1913 годах). Именно первые послевоенные годы стали временем короткого расцвета этого искусства, и Хиндемит принял в нем участие, хотя и не столь активное, как некоторые другие его современники.

Для экспрессионистского направления характерны были демонические сверхъестественные страсти, ситуации ужаса, катастрофы, страха, подавляющие, гипнотизирующие, околдовывающие силы. Литературно-театральный экспрессионизм послевоенных лет отразил доминирующее и всеобщее состояние тревоги в начале 20-х годов. Одновременно В. Хазенклевер призывал понимать театр не как игру, а как выражение мысли. Крупнейший режиссер экспрессионистского театра Л. Иснер говорил о превращении театральной сцены в кафедру для проповеди, об идеологизации театрального зрелища. В манифесте к открытию берлинского театра «Трибуна» в 1919 году высказано было также требование слияния сцены и зрительного зала «в живое единое художественное пространство».

Еще более очевидными связи с экспрессионизмом становятся, когда появляется опера «Святая Сусанна» (1921), созданная по пьесе одного из лидеров этого направления в театре, Августа Штрамма. Избранный Штраммом сюжет восходит к старой легенде о святотатственной любви прекрасной молодой монахини к деревянной статуе распятого Христа, которая оживала в экзальтированной фантазии монастырской узницы.

Действие оперы разворачивается весенней бурной ночью под древними сводами монастырской церкви при слабом свете свеч и едва проникающих лунных лучах. За окнами благоухает цветущий куст сирени. Сильные порывы ветра распахивают рамы, таинственно звучат трубы органа; шумят деревья, бьют башенные часы. Две монахини, молящиеся в церкви, взволнованы красотой весенней ночи. Старая монахиня погружается в воспоминания, молодая предается любовному томлению.

Создавшееся настроение нарушает короткая сценка со служанкой и солдатом, которых монахини обнаруживают под кустами сирени.

Для молоденькой монахини Сусанны искреннее воднение смущенной служанки — еще один импульс, еще один шаг по пути к ее гибельному безумному порыву. Ветер гасит свечу. В темноте растет страх. Пение ветра, пение соловьев, благоухание сирени... Ожидание чего-то неведомого, небывалого. Старая Клементия неожиданно рассказывает Сусанне трагическую историю из времен ее молодости о монахине Беате, которая воспылала грешной страстью к изображению распятого Спасителя и погибла страшной смертью. Для Сусанны это последняя капля, переполнившая чашу ее страстного отчаяния. Ей чудится голос Беаты, сорок лет назад замурованной живьем в стене этой церкви. Ей чудится, что распятый Христос говорит. С безумным и счастливым смехом бросается она к кресту, срывает с себя одежды: «Сестра Клементия, ведь я красива!» — кричит она. Напрасно Клементия повторяет как заклинание слова монашеского обета: «Девственность... Бедность... Послушание...» Сусанна в безумном порыве срывает набедренную повязку с Христа и с криком: «Так помоги же мне, мой Спаситель!» — опускается перед ним на колени. В этот момент паук падает с креста в распущенные волосы Сусанны. Она пронзительно кричит и ударяется головой об алтарь. Под сводами раздается звук колокола и полночный бой часов. Издали слышатся тихие шаги процессии монахинь с пением «Kirie eleison». Монахини окружают обнаженную Сусанну. «Покайся!» — кричат они ей. — «Нет, — отвечает она. — Там во дворе лежат камни. Ими вы замуруете меня в стену». «Сатана! Сатана!» — неистовствуют монахини. Последняя авторская ремарка: «Сусанна молча поднимается в недостижимом гордом величии».

Произведения Хиндемита, в той или иной мере связанные с экспрессионизмом, восприняли некоторые существенные особенности этого искусства, и они довольно долгое время продолжали жить в его музыкальной драматургии<sup>8</sup>, несмотря на то что экспрессионистская драма уступила место иным направлениям в театре. Идеино-эстетические декларации экспрессионизма увлекли композитора своей протестующей новизной, своим общим духом сопротивления буржуазному консерватизму академического искусства, смелостью «социального видения» в искусстве, но не оказали решающего влияния на формирование новых выразительных средств музыкального языка. Связи с экспрессионизмом у Хиндемита ограничены в основном областью музыкально-

<sup>8</sup> Даже дидактичность, упрощенность форм, схематизм характеров действующих лиц в таких произведениях Хиндемита, как «Поучительная пьеса» и «Кардильяк» (в обеих редакциях), можно истолковать как экспрессионистские черты.

сценических форм в его театральных произведениях, которые возникали под непосредственным впечатлением от новой режиссуры экспрессионистского театра. Вместе с тем очень многое в ранних театральных опытах Хиндемита расходится с требованиями эстетики экспрессионизма.

Так, композитору совершенно чуждо последовательно и безысходно негативное восприятие действительности; ему чужда эмоциональная односторонность этого искусства, преобладание в нем трагического пафоса, настроений обреченности, страха перед жизнью. От авторов экспрессионистских драм Хиндемита отличает живое, неистребимое чувство юмора и всегда присутствующая, хотя, может быть, и скрытая временами ирония.

Сама же музыка одноактных опер «Убийца, надежда женщин» и «Святая Сусанна» не исходит из тех стилистических принципов, которые характеризуют музыкальный экспрессионизм<sup>9</sup>. Она далека от «Чудесного мандарина» Бартока, несопоставима ни с Шёнбергом (в его одноактных операх «Ожидание» и «Счастливая рука»), ни с «Воццеком» Берга. «Убийца, надежда женщин» восходит к немецкой вагнеровской традиции, а «Святая Сусанна» ближе к «Пеллеасу и Мелизанде» Дебюсси.

Разная стилистическая принадлежность литературно-драматического и музыкального в одноактных операх Хиндемита, между прочим, не препятствовала художественному единству произведений, а придавала им в свое время особую оригинальность, которая теперь, более чем через полстолетия, не воспринимается столь остро.

Обращение Хиндемита к произведениям экспрессионистских поэтов и драматургов не исчерпывается названными выше сюжетами. Он сочинял песни и романсы на тексты Эльзы Ласкер-Шюлер, Готфрида Бенна, Георга Тракля. Неродственность, неорганичность поэзии экспрессионизма для творческой индивидуальности Хиндемита в некоторых из этих произведений становится явственной.

Между операми «Убийца, надежда женщин» и «Святая Сусанна» была создана опера-буффа «Нуш-Нуши».

---

<sup>9</sup> Подробнее об этих операх см. на с. 151—155.

Либреттист Франц Блей назвал ее «пьесой для бирманских марионеток».

В опере действует свой «Фигаро» — ловкий и хитрый слуга Тум-Тум. Он устраивает дела «соблазнителья» — прекрасного господина Цатвай, втирается в доверие к пьяненькому фельд-маршалу Кюсе Вайнгу, спасая его ночью от якобы нападающей на него Нуш-Нуши, которая оказывается слабой и жалкой тварью (помесь крысы и каймана), с трудом выползающей из реки и подыхающей под тяжестью свалившегося на нее в испуге пьяного генерала.

Сцена ночного пиршества у прекрасного господина Цатвай роскошна. Две баядеры танцуют и поют в сопровождении двух музыкантов-кастратов и двух дрессированных обезьян, которые после каждого куплета ритмично взвизгивают. Цатвай во время танцев по очереди уводит в свою спальню четырех императорских жен. Пение и танцы, прерванные короткой сценой допроса Тум-Тума в императорском дворце и вынесения смертного приговора невиновному фельдмаршалу, возобновляются в финале оперы.

### **Фестивали в Донауэшингене**

Двадцатые годы в творчестве Хиндемита называют временем его «Sturm und Drang». Имя Пауля Хиндемита прозвучало как символ нового направления немецкой музыки в 1921 году в связи с первым сенсационным исполнением его квартета № 3 (ор. 22) на Донауэшингенском фестивале. Сегодня стоило бы большого труда установить, в чем сенсационная новизна этого классически стройного, тесно связанного с немецкой квартетной традицией, с безупречным мастерством выполненного произведения. Ощущение новизны, агрессивного вторжения в замкнутую область старого жанра теперь исчезло. Осталась одухотворенность этой музыки, сосредоточенная серьезность мысли в сочетании с живостью темперамента и бодрым духом молодости.

Фестивали в Донауэшингене предназначались для пропаганды еще не известной, дискуссионной музыки молодых композиторов. Покровителем и меценатом фестивалей был владелиц Донауэшингенского замка, князь Макс Эгон Фюрстенбергский, почетным президентом — Рихард Штраус. В состав почетного комитета входили: Феруччо Бузони, Артур Никиш, Ганс Пфизнер, Франц Шрекер, Зигмунд Хаузеггер, Йиржи Пауэр. Музыкальными советниками князя и организаторами фестивалей были Йозеф Хаас, Генрих Буркард (администратор),

Эдуард Эрдман, а с 1922 года вместо Эрдмана — Пауль Хиндемит, который скоро стал центром и душой всей работы Донауэшингена.

Ввести Хиндемита в число исполнителей и исполняемых авторов предложили организаторам фестивалей близкие друзья Хиндемита, Фрид и Эмма Люббеке. Без ведома автора супруги Люббеке послали Генриху Буркарду квартет Хиндемита ор. 16. Хиндемиту предложили также исполнять в Донауэшингене свои произведения собственными силами. Так создан был квартет Амара — Хиндемита. Первым скрипачом этого квартета стал концертмейстер оркестра Берлинской филармонии Лико Амар, партию второй скрипки играл Вальтер Каспар, альты — Пауль Хиндемит, виолончели — голландский виолончелист Мориц Франк, до этого — участник ребнеровского квартета. Виолончельные партии в квартете Амара играл также и младший брат П. Хиндемита, Рудольф, выдающийся музыкант, член основанного в 1921 году «Мюнхенского трио»<sup>10</sup>.

К периоду Донауэшингенских фестивалей относится первая биографическая публикация Хиндемита, которая в несколько ироническом тоне подводит творческий итог его профессиональной деятельности.

«Я родился в 1895 году в Ханау. С двенадцати лет стал учиться музыке. Как скрипач, альтист, пианист или ударник я щедро „вспахал“ следующие области музыки: камерную музыку всех родов, кино-, кафе-, танцевальную музыку, оперетту, джаз-банд, военную музыку. С 1916 года я концертмейстер Франкфуртской оперы. Как композитор я написал пьесы, которые часто мне уже не нравятся: камерную музыку для разнообразнейших составов, песни и пьесы для фортепиано. Также три одноактные оперы, которые, видимо, останутся единственными, так как вследствие продолжающегося роста цен на нотную бумагу возможно писать лишь маленькие партитуры. Я не могу анализировать свои сочинения; мне неизвестно, как должен я немногими словами пояснять музыкальную пьесу (за это время я с большей охотой написал бы новую). Кроме того, я полагаю, что мои вещи для людей с ушами действительно легко воспринимаемы, и анализ, таким образом, излишен. Людям же без ушей такими средствами<sup>11</sup> все равно не поможешь. Отдельные темы я также не выписываю: они дают ложную картину»<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Р. Хиндемит участвовал в работе Донауэшингенских фестивалей разносторонне: в 1926 году он играл партию саксофона в сюите Э. Пеппинга для трубы, саксофона и тромбона и выступал как контрабасист.

<sup>11</sup> В тексте Хиндемита вместо «средствами» стоит непереводимое: «Eselsbrücken».

<sup>12</sup> H i n d e m i t H. P. Autobiographische Notiz. — «Neue Musikzeitung», Stuttgart, 1922, N. 20. Цит. по кн.: B r i n e r A. Paul Hindemith, S. 17.

«Автобиографическая заметка» была опубликована в специальном выпуске газеты, посвященной второму Донауэшингенскому фестивалю. На обложке красовался портрет князя Фюрстенбергского, далее шла статья Хуго Холле о фестивале 1922 года.

Молодые музыканты, взявшие на себя все заботы о музыке в Донауэшингене, работали в атмосфере дружбы, доверия и веселой доброжелательности. Их общая склонность к юмору и остроумной выдумке нашла применение в рукописном журнале, украшавшемся рисунками и шаржами. Квартет Амара, которому приходилось ежедневно и подолгу разучивать для фестивальных концертов новые и часто очень сложные произведения, во время репетиций преображался вдруг в шутовской «военный оркестр Минимакс», для которого Хиндемит сочинял развлекательные юмористические пьесы.

Постоянными исполнителями музыкальных программ фестивалей кроме квартета Амара — Хиндемита были дирижеры Отто Клемперер и Герман Шерхен. Программы составлялись из произведений Эрнста Кржәнека, Пауля Хиндемита, Белы Бартока, Арнольда Шёнберга, Альбана Берга, Игоря Стравинского, Антона Веберна, Дариуса Мийо, Алоиса Хабы, Филиппа Ярнаха, Курта Вайля и других.

Летом 1923 года Хиндемит вместе с Й. Хаасом и Г. Буркардом снова готовил программу Донауэшингенского фестиваля. По предложению Хиндемита, в Донауэшингене должны были впервые исполняться новые сочинения Шёнберга и Веберна.

Хиндемит выступил против шёнберговской техники композиции лишь тогда, когда ее стали пропагандировать и применять повсеместно и в обязательном порядке как некое универсальное «лекарство от всех болезней» современной музыки. В 20-х же годах Хиндемит относился к Шёнбергу и его ученикам с большим уважением и интересом. Он предвидел тогда возможный масштаб их влияния на музыкальное творчество последующего исторического периода.

В 1923 году Хиндемит написал Буркарду следующее письмо: «Дорогой Генрих!

От Херцки я слышал, что Веберн закончил свой новый квартет. Напиши ему немедленно и позаботься о первом исполнении этим летом. Херцка был не на высоте, поэтому ты должен сам сделать это дело с Веберном. Как обстоит с „Сере-

надой“ Шёнберга? Если ты ее не получил, попытайся по крайней мере получить новый квинтет для духовых, испробуй все средства. Мы непременно должны иметь что-нибудь как из его сочинений, так и из сочинений Веберна. Особенно Шёнберга ты должен в любом случае получить. Если ты этого добьешься, считай, что Донауэшинген стоит в моральном отношении выше всех других музыкальных фестивалей этого года»<sup>13</sup>.

В сентябре 1924 года в связи с пятидесятилетием Шёнберга Хиндемит и Шерхен планировали четыре концерта во Франкфурте из произведений австрийского композитора.

В письме Шерхену Шёнберг так оценивал позицию Хиндемита:

«Я хочу еще раз сердечно Вас поблагодарить и прошу Вас также сказать Хиндемиту, что его отношению я особенно рад. Он дает тем самым образец правильной позиции по отношению к старшим. Так вести себя может только человек, обладающий подлинным и оправданным чувством собственного достоинства. Лишь человек, у которого нет необходимости бояться за свою славу, когда оказывают почести другому, способен осознать, что именно эти почести, если он к ним присоединяется, оказывают честь и ему»<sup>14</sup>.

Дух фестивалей был либеральным, от участников не требовалось обязательной принадлежности к определенному направлению. Искали лишь взаимопонимания, хотели взаимоуважения и умели ценить разнообразие стилистических проявлений в музыке. Программы были пестрыми, но отнюдь не все в них претендовало на радикализм. В деятельности донауэшингенского кружка заметно было странное сочетание новаторской смелости и патриархального благодушия.

«То были счастливейшие дни, которые мы проводили в Донауэшингене,— вспоминает один из участников фестивалей, Макс Буттинг.— Днем мы были вместе в замке, ходили гулять в прекрасном старом парке, спорили о произведениях искусства и были, при всевозможных веселых шутках, совершенно во всем согласны [...] и казалось, не существовало ничего, кроме веселого товарищества сравнительно небольшого объединившегося для музыки круга, ставшего центром симпатичного маленького городка, в котором в эти дни как будто тоже никто не занимался ничем, кроме музыки [...]. Тогда еще не было никакой исключительности авторитетных лиц, все мы были добрыми друзьями»<sup>15</sup>. Эта обстановка доброжелательного, широкого, непредвзятого общения с людьми искус-

<sup>13</sup> Цит. по кн.: Griner A. Paul Hindemith, S. 45.

<sup>14</sup> Ibidem, S. 46.

<sup>15</sup> Buttig Max. Musikgeschichte die ich miterlebte. Berlin, 1955, S. 122.



ства и была той средой, которая воспитала артистическую личность Хиндемита.

Благодаря Донауэшингену Хиндемит стал широко известен в Германии и во всех европейских странах. Здесь, в совместной работе по организации и проведению фестивалей, зародилась дружба Хиндемита с молодыми французскими музыкантами, и особенно с Дариусом Мийо. Для фестивалей сочинялась музыка не только в традиционных камерных формах. Молодые музыканты экспериментировали в создании музыки для кино и радио, в создании нового репертуара для молодежных и детских хоров. Участники фестивалей возлагали большие надежды на свои эксперименты и искренно верили, что они закладывают основы для развития новой музыкальной культуры европейских стран, демократической и современной.

Что касается экспериментирования в области музыкального искусства в период 20-х годов, то музыкальные исследователи нашего времени высказывают очень противоречивые мнения. Говоря здесь о периоде «бури и натиска» в творчестве Хиндемита, мы ограничимся лишь одним высказыванием общего характера (оно относится к 1948 году), касающимся всего поколения молодых художников, вошедших в искусство в 20-е годы:

«Молодежь 1920 года была не столь беспокойной, скептической, упрямой, как молодежь 1945 года. Она была твердо уверена, что начинается новое, лучшее время. Она разрушала, но не для самого разрушения, а чтобы построить новое. Она чувствовала себя сильной. Она была оптимистична. Сила и оптимизм для многих оказались позже лишь судорогой, спазмом, но где был подъем настоящей внутренней силы, там действительно возникало нечто новое. Конечно, не исключены были ошибки»<sup>16</sup>

### **«Sturm und Drang» 20-х годов. Путь к неоклассицизму**

В жизни Хиндемита начался новый период— осуществление желаний и замыслов. Одна за другой следовали премьеры сценических произведений, новой оркестровой музыки и камерных ансамблей.

Однако оперная и концертная аудитория 20-х годов принимала музыку иначе, чем публика Донауэшингенских фестивалей. Хиндемита нередко встречали отпором.

<sup>16</sup> Strobel H. Paul Hindemith, S. 18.

Пресса волновалась. Публика неистовствовала, часть ее — от восторга, часть — от возмущения. Постановкам его одноактных опер «Убийца, надежда женщин», «Святая Сусанна» и «Нуш-Нуши» сопутствовали театральные скандалы. Газетные рецензенты отказывали им в какой бы то ни было художественной ценности, упрекали публику в излишнем энтузиазме и возмущались тем, что подобные «Святой Сусанне» пьесы часто включались в репертуар театров.

«„Святая Сусанна“ завершает цикл одноактных опер, из которых „Убийца, надежда женщин“ и „Нуш-Нуши“ в свое время вызвали театральный скандал в Штутгарте,—писал один из газетных рецензентов.—Тексты этих одноактных опер: „Убийца, надежда женщин“ Кокошки — совершенно не постижимый вздор, „Нуш-Нуши“ (либреттист Блей) — пикантная болтовня для декадентского увеселения, „Святая Сусанна“ Штрамма — извращенная, воистину безнравственная вещица, и каждый должен почувствовать, что они не имеют абсолютно никакой ценности. Музыка Хиндемита кружит по путям беспросветного экспрессионизма, лишена всякого ощущения мелодии (что напоминало там о мелодии, то было заимствовано из „Риголетто“ и „Кармен“). Перегруженный оркестр нагромождает чудовищные аккорды, потом вдруг наступала зияющая пустота. Непонятным для нас было почти радостное приятие этих вещей публикой и частое появление их в репертуаре театров»<sup>17</sup>.

В 1927 году гамбургские горожане («национально-немецкая фракция сената») заявили протест против повторения «Святой Сусанны» как оперы чересчур фривольной, действующей развращающе и представляющей собой «едва ли превзойденное оскорбление религиозных обычаев и христианской веры»<sup>18</sup>.

Сколь бы преувеличенным ни был страх рецензентов ранних опер Хиндемита, все же их оценки могут быть приняты за мнение некоторой определенной части слушателей, которым дела не было до сложных путей развития современной музыки, которая хотела полноценного спектакля в оперном театре, спектакля понятного, привычного и одновременно — созвучного настроениям слушателей. Если бы Хиндемит действительно пошел в своем творчестве по пути этих ранних одноактных опер, любители музыки могли бы предъявить к нему серьезные претензии.

В этих произведениях было немало насмешливости и пародийности. Как пишет Г. Штробель, «тогдашний

<sup>17</sup> Цит. по изд.: Paul Hindemith. Zeugnis in Bildern, S. 13.

<sup>18</sup> См. газ. «Kölnische Zeitung» от 25 февраля 1927 года.

Хиндемит был агрессивно-весел и насмешлив и рассчитывался с прошлым, которое все еще давило своей тяжестью на его поколение». Аналогичное происходило в Париже с «группой шести». Дариус Мийо и Франсис Пуленк тоже «шутили» со своей публикой, тоже учиняли театральные скандалы. Но скандалы в театрах быстро забываются. И французские композиторы после «антибуржуазной бравады» и цирковой эквилибристики, как и Хиндемит — их друг и единомышленник, — тоже устремились к искусству больших идей и высокой серьезности.

В эти годы Хиндемит сочинил несколько камерных произведений, которые имели шумный успех. Это не была сухая академическая музыка для квартетных вечеров в консерваториях. Композитор, увлеченный идеей создания доступной и простой музыки, воспользовался широко распространенным в обычном житейском обиходе людей материалом. Поэтому его камерная музыка 1921 года и связана с прямым и косвенным влиянием распространившегося в Германии джаза.

Джаз играл тогда роль новой прикладной, развлекательной музыки. Он проник не только в увеселительные заведения всех крупных и мелких городов. Он сумел войти в сентиментальную немецкую оперетту и даже в немецкий «танцабенд». Против джаза со всей силой ополчились поклонники старого уклада жизни, разумеется, и музыканты академического толка. Но сила его была такова, что все «меры пресечения» оказались напрасными. Главное, что видели профессиональные музыканты в джазе, — возможность обновления ритма, тембров, отчасти гармонии и избавление простой бытовой музыки от фальшивого пафоса и сентиментальной безвкусицы.

Трудно назвать хоть одного крупного композитора из молодых, который избежал бы тогда соприкосновения с джазом. Хиндемита привлекали не только новые ритмы джаза, но и его оригинальные возможности использования инструментов, создание произведений для ансамблей солистов вместо большого оркестра, который казался Хиндемиту наследием прежде всего романтической музыки XIX века. Между прочим, увлечение джазом было у Хиндемита достаточно мимолетным. Идея джаза не получила дальнейшего развития в его музыке,

но инструментальный состав в камерных сочинениях Хиндемита многим обязан именно опыту джаза.

Применение характерных формул и тем бытовой музыки того времени воспринималось часто как пародирование «низкого» жанра. На самом деле чаще всего это оказывалось не пародией, а лишь неизбежными «приметами времени», которые серьезный музыкант Хиндемит вовсе не склонен был изгонять из своей насквозь современной музыки. Даже многократно атакованная прессой «Камерная музыка» ор. 24 № 1 не являлась по существу пародией. Целью композитора было сочинение энергичной, быстро и неумолимо движущейся музыки в характере скерцо. А хитроумно варьированный в финале популярный фокстрот «Вильм-Вильм» попал туда лишь потому, что пелся он в те дни на каждой улице и в каждом доме. Между тем консервативная пресса с яростью обрушилась на это сочинение.

«Свершилось! — писал редактор журнала «Die Musik» Альфред Хойс. — Наконец-то новейшая музыка сумела попеть за жизнью там, где она бушует наиболее фривольно и банально. И чудо это совершил композитор Пауль Хиндемит в своей „Камерной музыке“ ор. 24 № 1 [...]. Шипенье и хлокотанье, треск, удары, взвизгивания и крики обрушились на наши уши. Нам виделись чувственно искаженные лица, вульгарные гримасы, слышались щелчки бича, шлепки, смех и выкрики, стоны и ликующие возгласы [...] буквально повторенные мелодии фокстротов, варварские, почти звериные звуки. Начиналось головокружение. Пьесу заканчивал пронзительный предостерегающий свисток. Эта порочная, фривольнейшая и к тому же еще „предметная“, реальная, насколько это возможно, музыка, пожалуй, превзойдена лишь Стравинским»<sup>19</sup>.

Значительно более иронична сюита для фортепиано «1922», построенная как сюита новейших танцев, интерпретированных гротескно, с преувеличенной остротой ритмов и пикантностью гармоний<sup>20</sup>. О ней писали в том же духе, что и о «Камерной музыке» № 1. Но как спойкой звучат эти произведения сегодня! Какими преувеличенными представляются теперь отчаянные сетования критиков! Теперь бы мы сказали: оживленная, затейливая музыка, не лишенная острого юмора и настоящего остроумия, которое вообще-то столь редко находит применение в музыке... Но и эта музыка имела свои лириче-

<sup>19</sup> Heuss A. Der Foxtrott im Konzertsaal. — «Zeitschrift für Musik», 1923, Februar. Цит по изд.: Paul Hindemith. Zeugnis in Bildern S. 18.

<sup>20</sup> Подробнее об этом произведении см. на с. 277—281.

ские страницы, написанные со всей строгостью того нового стиля «линейной полифонии», который постепенно вырабатывал Хиндемит.

Лирические страницы нарочито банальных и дерзких опусов 20-х годов перекликались с углубленной и сосредоточенной лирикой вокального цикла на стихи Р. М. Рильке «Житие Марии» (1922—1923), который открывал в творчестве Хиндемита новые перспективы<sup>21</sup>.

Исполнение «Жития Марии» в 1923 году было воспринято в музыкальном мире как выдающееся событие. Цикл прозвучал во Франкфурте-на-Майне и нашел замечательных интерпретаторов — молодых музыкантов, связанных дружбой и единомыслием с композитором: певицу Беатрису Лауэр-Котлар и пианистку Эмму Люббеке. Немецкая критика отметила в этом произведении признаки перехода Хиндемита на прочные позиции «нового классицизма».

По мнению Г. Штробеля, это произведение стало открытой декларацией «нового полифонического мышления», после того как композитором были пережиты и прочувствованы гармонические новшества позднего романтизма и импрессионизма. Основа этого полифонического мышления — мелодически развитые, самостоятельные голоса, горизонтальные линии, исходящие из традиций инструментальной мелодики. Вокальный голос и самостоятельный мелодический голос сопровождающего инструмента имеют много общего, не различаются резко. Партия фортепиано ни в какой мере не является аккомпанементом, украшающим фоном. Инструментальные линии фортепиано существуют с голосом певца на равных началах. Это прежде всего напоминает о вокально-инструментальном письме Иоганна-Себастьяна Баха.

Очень существенной для формирования зрелого стиля Хиндемита была его работа над оперой «Кардильяк» на либретто Фердинанда Лиона по мотивам новеллы Э. Т. А. Гофмана «Мадемуазель де Скюдери». Опера, законченная и поставленная в 1926 году, стала решительным шагом к новым оперным формам, возникшим в противопоставлении опере XIX века; Хиндемит был убежденным последователем «антивагнеровской» тенденции.

---

<sup>21</sup> «Житие Марии» — цикл из пятнадцати песен на сюжеты евангельских сказаний о деве Марии, в котором на первом плане как для поэта, так и для композитора остается нравственная идея, воплощенная в образах Марии и Христа. Анализ вокального цикла см. на с. 319—333.

Композитор требовал от либреттиста гарантии свободного движения музыки и чередования определенных музыкальных структур. Так появились восемнадцать номеров, размещенных в трех актах и четырех картинах.

Долгие годы знаменитый парижский ювелир Кардильяк безнаказанно убивал и грабил заказчиков; тайно собирал он коллекцию собственных работ, изделий из золота и драгоценных камней, и педантично заносил в особый список всех убитых и ограбленных. Наконец, случай сводит Кардильяка с человеком, который разгадал его тайну. В поединке с ним Кардильяк убит. Подмастерье Оливье уносит в дом умирающего хозяина, и подозрение в убийстве падает на Оливье, который не может оправдаться, не хочет раскрывать суду загадку личности Кардильяка потому, что влюблен в дочь ювелира и не смеет сказать ей и людям правду об отце. Оливье угрожают пытки и казнь. Справедливость восстанавливается вмешательством благородной придворной дамы Скюдери<sup>22</sup>.

Главным в этой оперной композиции Хиндемита считал возможность поочередного пения каждого из действующих лиц, мгновенное понимание зрителем ситуации при одном лишь взгляде на сцену (текст должен был всюду оставаться предельно сжатым). Лион выполнил заказ Хиндемита. Его либретто дает множество поводов к музицированию. Каждая новая ситуация включает возможность петь завершённые арии и ансамбли.

Если раньше оперы Хиндемита были сенсационным событием в немецком музыкальном театре, то «Кардильяк» имел подлинный успех. Премьерой в Дрездене дирижировал Фриц Буш, в Берлине и в Висбадене — Отто Клемперер.

Однако борьба мнений вокруг Хиндемита к концу 20-х годов все еще не утихла.

К первому исполнению «Кардильяка» во Франкфурте-на-Майне (1928) газета «Frankfurter Zeitung» опубликовала результаты специального опроса на тему «Почему нужно ставить оперу Хиндемита „Кардильяк“?». На эту тему высказались многие. Опера затронула и специалистов, и публику. В ее постановках принимали участие лучшие артистические силы.

В ответах на газетную анкету все сходились на том, что новую оперу немецкого композитора необходимо ставить на сцене хотя бы потому, что обязанность каж-

---

<sup>22</sup> Магдалена де Скюдери была лицом исторически реальным: французская романистка и поэтесса, придворная дама, пользовавшаяся покровительством Людовика XIV (годы ее жизни: 1607—1701).

дого оперного театра в том и состоит, чтобы «дать живым их право на сцену». Однако в высказываниях содержались и более конкретные мысли.

Так например, директор Саксонской государственной оперы Отто Эрхардт доказывал, что «Кардильяк» действительно представляет поворотный пункт в развитии музыкального театра. Оперная форма, по мнению Эрхардта, будет развиваться в направлении «чистого музицирования» и не пойдет по пути «музыкальной драмы», то есть современная опера пойдет по пути Моцарта, а не Вагнера. А «Кардильяк» как раз и является такой оперой «чистого музицирования», где музыкальная форма диктует форму сценического действия. Далее Эрхардт подчеркивает мастерство Хиндемита в этой опере и предполагает, что этот композитор должен стать вождем целого направления в современной музыке.

Новое сочинение Хиндемита расценивалось как бескомпромиссная попытка снова поставить музыку в опере на свои собственные ноги, утвердить автономию музыкального как реакцию против засилья мелодрамы и литературного начала в опере. Клайбер и Клемперер приветствовали постановки «Кардильяка» как подлинно художественного произведения большого мастера, способного вызвать плодотворную дискуссию о современной опере<sup>23</sup>.

Мнение современника выражено также в дневниковых записях немецкого дипломата, писателя и мецената Гарри Кеслера: «11 декабря 1927 года, Веймар. „Кардильяк“ Хиндемита. Хороший спектакль. Музыка имеет размах и определенность в своей структуре. Рядом с „Воццеком“ Альбана Берга это самая сильная новая немецкая опера из тех, что я знаю»<sup>24</sup>.

Если первые постановки «Кардильяка» выявили сторонников оперы, то исполнение Фуртвенглером в Вене «Концерта для оркестра» ор. 38 сопровождалось скандалом.

«Фуртвенглер явился, — писал безымянный газетный репортер, — чтобы дирижировать объявленным в программе „Концертом для оркестра“ бешеного устрашающего атоналиста Пауля Хиндемита. [...] И вот началось это на эстраде. Неподдающиеся определению аккорды бессмысленно налезали друг на друга, бессвязно начинали визжать и квакать высокие духовые инструменты. Люди сидели пораженные, помраченные, развеселившиеся. Одни смеялись, другие чувствовали себя скандализованными. Рискованное, опасное беспокойство овладело аудиторией. А на сцене и в самом деле было суще

---

<sup>23</sup> Изложение материалов «Frankfurter Zeitung» приводится по изд.: Paul Hindemith, Zeugnis in Bildern, S. 31.

<sup>24</sup> Kessler Harry Graf. Tagebücher. 1918—1937. Die zwanziger Jahre. — Цит. по журн.: «Melos», 1962, № 5, S. 138.

бешенство. Смазанное, грязное tutti, деревянные хлопки, пенсовая стукотня, хаос инструментальных групп, фальшь до сумасшествия. Раздавался возглас — и уже ему вторил пронзительный свист кого-то, кто был в гневе и досаде на специально подготовленные аплодисменты организованных неотонистов [...]. Негодующие крики, свист, взволнованная жестикуляция — все, что так редко случается в концертном зале. [...] Возмущались, ругались, чувствовали себя запачканными — и смеялись. Это была насмешка чувствительной к музыке публики над дерзкой порчей вкуса, это было настоящей казнью Пауля Хиндемита и его изделия»<sup>25</sup>.

Все же произведения Хиндемита становятся все более и более популярными в Германии. Они исполнялись не только в Донауэшингене, не только на фестивалях Интернационального общества новой музыки, но и в обычных камерных и симфонических концертах разных городов. В 1924—1925 годах Хиндемита избирают даже членом жюри Всеобщего немецкого музыкального союза (Allgemeine Deutsche Musikverein), солидной и консервативной организации немецких музыкантов.

1926 год был последним годом Донауэшингена; в дальнейшем фестивали происходили в Баден-Бадене, а потом в Берлине. Донауэшингенская группа успела провести десять фестивалей. До 1925 года здесь преобладала камерная музыка. Со временем это стало казаться односторонностью. В программы стали включать уже и хоровые произведения. На фестивале 1925 года поставлен был вопрос «о прикладной» музыке, непосредственно участвующей в жизни большого количества людей. И уже в следующем 1926 году на фестивале исполнялись марши Крженека, военная музыка Тоха, «Концертная музыка» Хиндемита для духового оркестра.

Одной из дискуссионных была тогда проблема «Музыка и машина». Много писали и говорили о музыке, которая будет исполняться машиной без участия человека. В донауэшингенском кружке очень интересовались как «механической» музыкой, так и механической записью музыки. Некоторые композиторы сочиняли музыку для изобретенных тогда инструментов: меха-

<sup>25</sup> Газетная заметка под названием «Erstaufführung des „Konzert für Orchester“. Demonstration gegen Hindemith» цит. по изд.: Paul Hindemith. Zeugnis in Bildern, S. 18 (название газеты и автор не указаны).



нического органа, механического фортепиано «Вельтеминьон», траутониума.

Хиндемит написал музыку для механического органа к «Тринадцатому балету» в оформлении художника Баухауза Оскара Шлеммера. Этому балету посвящен был четвертый концерт фестиваля 1926 года. Авторы задумали оригинальные произведения в духе «функциональности», которую культивировали архитекторы и художники Баухауза. Эстетический трактат Шлеммера о возможностях абстрактного «искусства движения», опубликованный в печатной программе концерта, более, чем сам балет, послужил поводом для дискуссии и получил впоследствии широкое распространение.

Артистическая жизнь Хиндемита всегда поражала своей редкостной интенсивностью и в молодости и в самые последние годы. В 20-е годы большую часть его времени отнимают концертные поездки с квинтетом Амара. Число концертов поистине огромно. В одном лишь 1924 году было восемнадцать концертов в январе (Германия), девятнадцать в феврале (Германия и Голландия), далее концерты в Донауэшингене, в Югославии, в Париже. Побывал Хиндемит тогда же и в Латвии, и в Вене, и в Италии, и в Англии. Среди многих афиш, говорящих о его концертных поездках, есть и такая:

«Пятница 28 декабря 1928 года. Третий концерт третьего абонемента. Концерт квартета Амар—Хиндемит в составе: Ликко Амар, Вальтер Каспар, Пауль Хиндемит, Мауриц Франк».

Это была ленинградская афиша. Хиндемит дважды посетил Советский Союз, в 1927—1929 годах, и выступал как солист на альте и как участник квартета Амара<sup>26</sup>.

Хиндемит оставался жителем Франкфурта до 1927 года. После женитьбы его в 1924 году на Гертруде Роттенберг, дочери дирижера Л. Роттенберга, франкфуртский муниципалитет выделил семье композитора квартиру в старинной башне «Kuhhirtenturm», бывшей частью древнего замка на Майне.

Город Франкфурт и река Майн не были безразличны для Хиндемита. Он вырос здесь, нашел здесь серьезных

---

<sup>26</sup> Подробнее об этом см. на с. 339—342.

учителей и верных друзей, определил свой путь в искусстве и свое отношение к жизни. С рекой Майном и городом, стоящим на этой тихой реке, связаны первая фортепианная соната Хиндемита и песни на стихи Гельдерлина, но река и город вошли в эти произведения уже как воспоминание о невозвратимом. Прощание Хиндемита с Франкфуртом и переезд его в 1927 году в Берлин ознаменовали начало нового периода в его жизни и творчестве.

«Франкфуртский период» творчества Хиндемита (1919—1927) совпадает с определенным историческим периодом в жизни немецкого государства — Веймарским. В 1919 году, после ноябрьской буржуазно-демократической революции, сделавшей Германию республикой, после заключения Версальского договора с Антантой и принятия Веймарской конституции, Германия неуверенно и сбивчиво шла путем демократизации всех областей культурной и политической жизни. Военная разруха, экономические трудности, инфляция, безработица, разорение деревни, смены правительств, борьба за власть разных партий и групп — все это непрерывно обрушивалось на немецкий народ, порождая политическую дезориентацию, страх перед будущим, состояние постоянного балансирования над пропастью. Веймарская республика раздираема была противоречиями как в экономической, так и в культурной жизни. С одной стороны, Веймарская конституция была заметным шагом Германии в сторону демократического строя. С другой стороны, «либеральные вольности» этой конституции и некоторая двойственность ее установлений допускали возможность создания, существования и укрепления националистической, милитаристской партии национал-социалистов, пропагандировавшей идеи военного реванша и действовавшей на умы социальной демагогией.

Партия национал-социалистов создана была в 1919 году, она была ровесницей самой Веймарской конституции. А в 1921-м уже родились пресловутые штурмовые отряды коричневорубашечников. 1923 год стал годом беспорядков и путчей, показывавших, насколько непрочна держалась новая республиканская власть. Правда, «пивной путч» послужил достаточным основанием для того, чтобы отправить Адольфа Гитлера с его приверженцами за решетку, но по либеральным законам

республики — ненадолго и, как известно, с большой «пользой» для всего национал-социалистского движения: ведь будущий фюрер именно в Ландсбергской тюрьме составил коран национал-социализма — «Mein Kampf».

Последующие годы республика еще боролась с инфляцией, принимала крупные американские займы, пыталась выстоять во времена мирового экономического кризиса.

Трудности нового государства не казались тогда немецкой интеллигенции роковыми и непреодолимыми. В послевоенные годы немецкая культура, искусство, народное образование переживали подъем, время надежд, время прогрессивных реформ, и, может быть, только 1929 год, с идеологическим наступлением нацистов, с террором штурмовых отрядов, заставил веймарских «культуртрегеров» впервые ужаснуться, взглядевшись в лицо реальной опасности.

В этот драматический период немецкой истории интеллигенция, люди искусства постепенно выходили из состояния политической слепоты, порожденной необоснованными упованиями на «благополучный исход». Но пробуждение интеллигенции часто повергало ее в полное отчаяние, приводило к признанию неизбежности национал-социалистской диктатуры, неизбежности именно такой «немецкой судьбы». Лишь коммунисты и левые социал-демократы осознавали необходимость предотвратить грозные события и бороться против этой «немецкой судьбы».

Политически и экономически неустойчивый, запутанный, беспокойный период Веймарской республики был временем краткого, но интенсивного расцвета нового искусства. Многочисленные экспериментальные спектакли, художественные выставки, концерты, фестивали, «музыкальные недели» и другие события культурной жизни следовали одно за другим. И в этой необычайной полноте художественных явлений имя Хиндемита было одним из самых громких.

Подводя итоги франкфуртских лет Хиндемита, необходимо напомнить о некоторых в те годы особенно значительных событиях его творческой жизни. Это время действительно было бурным для Хиндемита. На одном полюсе его творчества оставались кричащие, сенсацион-

ные произведения вроде уже названных одноактных опер и «злободневной» камерной музыки, на другом — спокойное творчество, лишённое всякого стремления к нарочитой новизне, к сенсации, к ниспровержению традиционного в области «неписаных законов концертного зала». Среди произведений «спокойного» стиля оказались самые долговечные и действительно ценные сочинения франкфуртского периода. Это многочисленные вокально-инструментальные произведения, в которых постепенно вырабатывался так называемый «линейно-полифонический» стиль композитора: «Как могло быть, если б все было иначе» (сопрано и восемь инструментов), «Меланхолия» (меццо-сопрано и струнный квартет), «Смерть смерти» (сопрано, два альты и две виолончели), «Молодая служанка» (голос, струнный квартет, флейта и кларнет), «Серенады» (сопрано и трио); особенно характерно этот стиль выявился в «Житии Марии».

Вокальный цикл «Житие Марии» с его скупой выразительностью, жесткостью независимых полифонических горизонталей, преимущественно кварто-квинтовой гармонией и важной организующей ролью тональных связей стал для Хиндемита символом и мерой его собственного развития и формирования собственного художественного критерия<sup>27</sup>.

Вершина театрального творчества Хиндемита тех лет — опера «Кардильяк». «Кардильяк» имел особое значение для Хиндемита: здесь он впервые обращается к одной из самых важных тем своего творчества — художник и общество. Дальше эта тема будет ставиться гораздо более широко и объективно.

Партитура «Кардильяка» основана на тех же приемах и средствах, написана в том же стиле, что и полифоническая инструментальная музыка Хиндемита этого периода. В решении проблемы слово — звук многое родственно «Житию Марии». Но отличие этого произведения составляют широко развернутые хоровые массовые сцены в духе ораторий Генделя. Это новое, и оно ведет к последующим произведениям, в которых появляются эпические черты.

---

<sup>27</sup> Работа Хиндемита над этим любимым детищем его творческой фантазии не прекращалась долгие годы; появлялись одна за другой новые редакции этих песен.

Тонкая интерпретация текста Рильке и музыкально-драматическое воплощение повести Гофмана «Мадемуазель Скюдери» в опере «Кардильяк» свидетельствуют о необычайно высокой интеллектуальной и духовной культуре, которой достиг в эти годы Пауль Хиндемит, сын маляра, начинавший свой путь как рядовой музыкант-ремесленник и не получивший широкого гуманитарного образования.

Начавшееся еще в детские годы овладение жанрами инструментальной музыки принесло теперь особенно разнообразные и богатые плоды: четыре струнных квартета (не считая неопубликованных юношеских), фортепианный квинтет, струнное трио, многочисленные сонаты для струнных, музыка для фортепиано и других инструментов. И наконец, рядом с традиционными опытами письма для оркестра, ряд оригинальных композиций для солирующих инструментов с камерным оркестром, так называемые «камерные музыки» для различных составов.

Кроме этих основных жанровых групп среди сочинений 20-х годов встречается и киномузыка, и пьесы для любительского самодельного музицирования, и обработки музыки старых мастеров, и пьесы для вновь изобретенных механических инструментов.

В этих столь разнообразных произведениях Хиндемит предстал перед современниками как лидер молодого поколения экспериментирующих музыкантов, полемически отрицавших эстетику и стиль романтического искусства XIX века. Поколение Хиндемита объявляет открытый «антиромантический бунт», но пути художников этого поколения не едины. Они расходятся. Одни преодолевают наследие прошлого века в экспрессионизме и других левых течениях, другие «через головы отцов», отрицая ценности XIX века, обращаются к наследию дедов и прадедов, к классическому и доклассическому искусству «старых мастеров», переходя на позиции так называемого неоклассицизма.

Стихия именно этого движения к неоклассицизму захватила и Хиндемита. Переживая в ранние годы влияние импрессионизма, и в частности Дебюсси, Хиндемит впоследствии решительно отбросил все, что было чуждо избранному им направлению развития. Уже в начале 20-х годов он отказывается от автономной красоч-

ности гармонии и тембра, отдаляется от путей позднего романтизма, решительно отвергая позднеромантический жанр «симфонической поэмы» и самый тип музыкального мышления на основе литературной программы.

Хиндемит легко преодолевал стилистические ограничения той консервативной школы, которая в начале века преобладала в немецкой музыкальной педагогике. Однако распространившееся мнение об «атономальном» письме молодого Хиндемита в корне неверно. В некоторых его сочинениях тональная гармония доведена до крайних пределов сложности и остроты (в этом Хиндемит идет дальше Р. Штрауса, дальше Рegera), но границы тонально-централизованной системы остаются для него нерушимыми.

Не примкнул Хиндемит и к экспрессионистам, хотя нередко выбирал тексты поэтов и драматургов этого направления для своих произведений. Сочиняя оперы на тексты драм О. Кокошки и А. Штрамма, Хиндемит воспринял тенденции этих художников к выражению чудовищного, преувеличенного, гротескного, к обнажению эротического, смещению эротического и религиозного и т. п. Но сущность художественной природы Хиндемита при этом оставалась чуждой искусству экспрессионизма, которое в музыке наиболее характерно представлено было композиторами «нововенской школы». В постоянной творческой полемике с поздним романтизмом Хиндемит формировал свой собственный стиль, одним из первых и наиболее характерных образцов которого был вокальный цикл «Житие Марии».

Хиндемиту и в его инструментальных произведениях, и в его сочинениях с текстом чужда односторонность. Они не принадлежат исключительно одному художественному направлению, а соединяют тенденции разных направлений. Эта объективность и широта в подходе к искусству, которую Хиндемит проявил уже в 20-е годы, становилась с течением времени принципиально важной особенностью его художественной природы.

## ГОДЫ РАБОТЫ В БЕРЛИНЕ

### Берлинская высшая музыкальная школа

Откликнувшись на предложение прусского министерства науки, искусства и народного образования, Хиндемит в 1927 году переехал в Берлин, получив должность профессора в государственной Высшей музыкальной школе. Инициатива приглашения исходила от известного пианиста, ученика Бузони, Лео Кестенберга, с 1918 года бывшего музыкальным референтом министерства и последовательно проводившего реформу музыкального образования на всех его ступенях. За десять лет (1920—1930), несмотря на сопротивление консервативных кругов, ему удалось реорганизовать на новых, передовых для того времени основах систему подготовки педагогов, систему школьного преподавания музыки и установить контроль над частным преподаванием. Кестенберг способствовал также привлечению молодых талантливых музыкантов к педагогической работе.

Директором Высшей музыкальной школы в 1927 году был Франц Шрекер, однако фактическим руководителем всей педагогической работы являлся Георг Шюнеман, известный педагог и музыковед, сотрудник Л. Кестенберга в проведении реформы музыкального воспитания и образования, теоретик музыкального воспитания, автор крупных трудов в этой области.

К педагогической работе Хиндемит приступил осенью, с начала нового учебного года, а весна и лето были полностью отданы творчеству. Он дописывает «Музыку для фортепиано» ор. 37 (первая часть была сочинена еще во Франкфурте-на-Майне), сочиняет «Камерную музыку» № 5, музыкальный скетч «Туда и обратно», музыку к фильму «Кот Феликс в цирке» для механического органа. Все эти произведения вскоре были исполнены.

Когда Донауэшинген стал тесен для новых фестивалей, их перенесли в Баден-Баден. Организаторами фестивалей остались те же музыканты, что и в Донауэшингене.

Фестиваль, состоявшийся в июле 1927 года, включал два концерта камерной музыки, концерт «механической» музыки, показ кинофильмов с музыкой Ганса Эйслера и Хиндемита («Кот Феликс»). Для этого фестиваля были разучены четыре одноактные оперы: «Туда и обратно» Хиндемита, «Махагонни» Вайля, «Похищение Европы» Мийо и «Принцесса на горошине» Тоха. Среди гостей фестиваля были Клемперер, Барток, Мийо. Мероприятие стало сразу более солидным и весомым, чем скромные встречи в Донауэшингене.

Итак, осенью 1927 года Хиндемит начал преподавать теорию и композицию в Высшей музыкальной школе. Педагогическая деятельность побудила его к разработке своего педагогического метода. Уроки Хиндемита заметно отступали от академической нормы. Он вводил практические занятия инструментровкой с обязательным изучением техники игры на разных инструментах: учащийся должен уметь сыграть свою музыку на том инструменте, для которого она написана. Часто Хиндемит проводил занятия не в привычной учебной обстановке, а устраивал их во время поездок за город, туристических путешествий и т. п.

Среди берлинских учеников Хиндемита одним из первых был в то время Зигфрид Боррис, известный впоследствии как педагог и автор произведений для любительского музицирования. В 1928 году учеником Хиндемита стал Харальд Генцмер, в своем творчестве и в зрелые годы связанный с теоретическим учением Хиндемита. Учеником Хиндемита в 1930—1934 годах был Франц Райценштейн, в дальнейшем также ученик Р. Воан-Уильямса<sup>1</sup>.

Уже в последние годы жизни Хиндемита в Берлине его учеником и ассистентом в Высшей музыкальной школе был Фридрих Нётель, сочинения которого создавались в близкой Хиндемитову манере, но с середины 30-х годов не были свободны от влияния новой политической конъюнктуры в Германии<sup>2</sup>.

Отношения Хиндемита с коллегами складывались удачно. С Шюнеманом его связывало общее увлечение старинной музыкой и практические опыты музицирования на старинных инструментах. Шюнеман был превос-

---

<sup>1</sup> Музыка Ф. Райценштейна ощутимо связана с учением Хиндемита о «расширенной тональности» (подробнее об этом см. с. 100—102). Райценштейн посвятил своему учителю двенадцать прелюдий и фуг для фортепиано (ор. 32), свидетельствующих о глубоком влиянии хиндемитовской техники композиции.

<sup>2</sup> Среди берлинских студентов Хиндемита был также и Георг Блюмензаат — одинокая и весьма характерная фигура в немецкой музыке 30-х годов.



ходным флейтистом (он играл также на старинных разновидностях флейты) и часто вместе с Хиндемитом выступал в инструментальных ансамблях, исполнявших редкие произведения старых мастеров.

### **Молодежное музыкальное движение и музыка для любителей**

Кестенберг энергично поддерживал идеи общего музыкального воспитания, возникшие на почве «Молодежного движения», активным участником которого стал Хиндемит вскоре после переезда в Берлин.

«Молодежное движение» восходит к первым годам XX века; оно родилось в среде молодежи больших городов, стремившейся сбросить с себя бремя города, гнет старых буржуазных обычаев и форм быта. Молодые люди протестовали против усиливающейся стандартизации и механизации жизни в городах, против стандартов официального образования и воспитания и стремились к свободному объединению в группы для путешествий, для пения народных песен под гитару «на лоне природы», для любительского музицирования в добровольных кружках и т. п. Еще задолго до начала первой мировой войны стала издаваться музыкальная литература специально для участников этого движения.

Одним из популярных сборников был тогда «Wandervogel-Liederbuch», изданный в 1909 году гейдельбергским студентом-медиком Х. Бройером, убитым в годы войны на Восточном фронте. Сборник был предназначен для туристических групп, устраивающих походы с пением и танцами. Участники «Молодежного движения» проводили свои слеты и съезды, представители разных направлений выступали на диспутах, посвященных любительской музыке и музицированию.

Сильнейшее влияние на музицирующую молодежь оказали выдающиеся педагоги-музыканты — Август Хальм и Фриц Йёде; они развернули энергичную работу в годы после первой мировой войны. Особенное, централизующее и организующее значение для музыкального движения имел изданный Йёде в 1918 году сборник «Музыкальная культура молодежи», который привлек многих первоклассных педагогов и способствовал широкому и официальному признанию «Молодежного движения» как силы, способной взять на себя культурное и эстетическое воспитание народа. Йёде, крупнейший педагог и организатор, вышел из среды учителей народных школ. Его увлекло общее стремление к реорганизации школы и реформированию музыкального воспитания после первой мировой войны. Деятельность Йёде была исключительно широкой. Он преподавал хоровое пение в Берлинской академии церковной и школьной музыки, вел семинары по музыкальному воспитанию, проводил регулярно «открытые уроки пения», устраивал

молодежные фестивали, издавал популярный музыкальный журнал «Die Musikantengilde». Йёде задался целью обновить музыкальный мир городской молодежи, очистить его от дешевых шлягеров, распеваемых под гитару, и плоских сентиментальных песен в сопровождении лютни. Музыцирующей молодежи Йёде предложил иной эстетический идеал: подлинную народную песню и музыку старых мастеров.

В годы, проведенные Хиндемитом в Берлине, его особенно волновали педагогические и социологические вопросы музыкального искусства. Он ясно видел непреодолимый разрыв между воспитанной на старых идеалах публикой и новым искусством. Хиндемит ставил самому себе и всем композиторам вопрос: для кого, собственно, делаем мы музыку? Ему было мало понимания в профессионально-музыкальной среде. Истинной своей аудиторией Хиндемит считал активно музицирующую молодежь. Его музыка уже нашла путь в школы, в любительские оркестры и хоровые общества. Понятие *Gebrauchsmusik*<sup>3</sup> стало у Хиндемита практическим воплощением его благой веры в просветительскую, очищающую и возвышающую роль искусства.

Лозунг «потребляемой» в быту музыки не был прихотью Хиндемита. Он был закономерным и своевременным для Германии тех лет. Усилия Хиндемита оказались прямым ответом на реальные потребности нескольких поколений немецкой молодежи, уже подготовленной к общению с искусством широко распространившимися идеями «Молодежного движения».

В предисловии к книге «Мир композитора» Хиндемит сознается, что слово *Gebrauchsmusik* он пустил в оборот сам «четверть века назад в дискуссии с немецкими хоровыми дирижерами», указывая на «опасность эзотерического изоляционизма в занятиях музыкой». Об этом композитор вспоминает в связи с Баден-Баденским фестивалем 1927 года, в котором принимали участие деятели «Молодежного движения».

Конец 20-х — начало 30-х годов — время расширения сферы обращения музыки во всем мире (радио, грампластинки, новые эстрадные формы, джаз, кино). Художники ощущали все большее беспокойство за будущее искусства и стремились инстинктивно выработать защитные средства от надвигающегося неведомого будущего,

---

<sup>3</sup> *Gebrauchsmusik* — прикладная, бытовая музыка (*нем.*) — это музыка, пригодная для самостоятельного, непрофессионального исполнения, доступная любительским оркестрам, ансамблям и хорам, музыка для рабочего и служащего, трудящегося горожанина, который не ходит в симфонические концерты, а получает свою долю музыки по радио, в кино, в кафе. В его доме нет семейного квартета и, может быть, нет пианино.

которое могло бы смести с лица земли все старые формы музницирования, обесценить прежнюю, еще живую культуру. Порыв Хиндемита к прикладной музыке<sup>4</sup> был признаком пробудившегося гражданского и социального сознания и попыткой вступить в деловой и сердечный контакт с «потребителем» музыки, приручив его, приохотив к музыке «по-своему». Хиндемит намерен был «делать музыку» с ним вместе, не жалея своего драгоценного творческого времени. Иначе, полагал он, мутные волны «массового искусства», отчужденного от всего, что было испокон веку нужным, ценным, важным, захлещут тот остров, на котором еще продолжало свое цветение высокое искусство.

Хиндемит писал не «для вечности», не для далекого будущего и думал, что музыка как явление узкое, приватное, как роскошь для немногих, не имеет права на существование. Ему вовсе чужд был аристократизм такого рода. Он не мог допустить мысли, что полифоническая музыка, которую он сам сочиняет, была бы только средством чьего-то наслаждения. Она должна стать «духовным переживанием» для многих.

Поводом для теоретического осмысления новых задач была встреча Хиндемита с руководителями певческих обществ, с хоровыми дирижерами, участниками «Молодежного движения» на Баденском фестивале камерной музыки. Они решили работать вместе над созданием новой «потребительской» музыкальной литературы для молодежных самодетельных групп. Согласно уговору, Хиндемит и сочинил тогда «Музыку для струнного оркестра, флейт и гобоев» (ор. 43 № 1), и песни для певческих кружков (ор. 43 № 2) для трехголосного смешанного хора а саррелла на стихи немецких поэтов — Августа фон Платена, Райнера Мариа Рильке, Маттиаса Клаудиуса. В том же 1927 году появился сборник в четырех частях для инструментальных ансамблей ор. 44 («Schulwerk»).

Вынужденное упрощение техники и прояснение стиля сыграло важную роль в дальнейшем творческом раз-

---

<sup>4</sup> Прикладную музыку Хиндемит постоянно писал с начала творческого пути. Примером могут служить многочисленные танцы для фортепиано в четыре руки. Легко исполнимой в домашнем, семейном кругу была его рождественская сказка «Tuttiäntchen»; фокстрот «Танец деревянных кукол» из этой пьесы стал сразу популярным эстрадным танцем. Однако рядом с пьесой «Мы строим город» рождественская сказка выглядит детски безобидной и слишком уж пресной.

витии Хиндемита: новая тенденция к успокоению и ясности охватывает все его творчество. Писать простую и понятную любителям музыку было для Хиндемита своего рода упражнением в строгом стиле, овладев которым, композитор поднимался на новую ступень мастерства. В музыкальной педагогике Германии новая музыка призвана была совершить переворот, направленный против старомодных учителей и их третьесортного устаревшего репертуара.

В 1928—1929 годах Хиндемит сочиняет еще один цикл подобного рода — «Вокальную и инструментальную музыку для любителей и друзей музыкального искусства» ор. 45<sup>5</sup>. В нем пять частей: кантата «Frau Musica» на текст Мартина Лютера, восемь канонов для голоса с инструментами (афористически лаконичные пьесы на тексты старых пословиц и изречений и на стихи Кристиана Моргенштерна и Франца Верфеля), оркестровые вариации на тему немецкой песни «Охотник из Курпфальца», легкие фортепианные пьесы на пяти звуках и «Martinslied» на стихи Иоханнеса Олоринуса. Кантата «Frau Musica» исполнялась в Баден-Бадене на открытом уроке пения, который вел Йёде.

Об этом исполнении на Баденском фестивале 1928 года Э. Пройснер писал:

«...Подлинным же событием фестиваля явился тот момент, когда все проблемы были отодвинуты в сторону и собравшиеся перешли попросту к активному музицированию. Это было осуществлено под руководством Фр. Йёде: молодежь, примыкающая к юношескому движению, музицировала совместно с публикой. Йёде, этот гениальный „музыкальный воспитатель“ Германии, сумел тотчас же уничтожить пропасть, лежащую между исполнителями и публикой. Все пели здесь хором „общественные“ каноны современных композиторов. Тут же была исполнена кантата Хиндемита „Frau Musica“, начальный и заключительный хоры которой подхватывались публикой. И все это без какого бы то ни было предварительного разучивания нелегкой партии! После недолгой совместной работы кантата прозвучала ошеломляюще хорошо. В этом направлении, через активное и добровольное музыкальное воспитание, лежит, быть может, путь к будущему новой музыки — не той, прежней, которая служила лишь развлечением для своей публики...»<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Название «Sing- und Spielmusiken für Liebhaber und Musikfreunde» в статье М. Друскина «Берлин начала 30-х годов» поясняется как стилизация старинного названия «Песенные и игровые музыки...» (см.: «Советская музыка», 1970, № 2, с. 113).

<sup>6</sup> Прейснер Э. (Берлин). Фестиваль камерной музыки в Баден-Бадене. — «Музыкальное образование», 1928, № 4/5, с. 44—47.

В среде немецких музыкантов, поддерживающих «Молодежное движение», Фриц Йёде пользовался высоким авторитетом. Он призывал современных композиторов к сочинению новой музыки для молодежи. На его призыв откликнулись многие молодые педагоги и композиторы и среди них Пауль Хиндемит, который в конце 20-х годов буквально поставил свое творчество на службу музыкальным потребностям «Молодежного движения».

Движение 20—30-х годов, имевшее широкое музыкально-педагогические и культурно-просветительские цели, отражало общую социально-политическую активность тех лет. В нем принимали участие с разными целями и в разной мере такие непохожие по своим убеждениям музыканты (педагоги, исполнители, ученые, композиторы), как Лео Кестенберг, Фриц Йёде, Ганс Мерсман, Ганс Иоахим Мозер, Эберхард Пройснер, Георг Шюнеман, Герман Шерхен, Пауль Хиндемит, Лико Амар, Хайнц Тиссен.

С 1927 года «Молодежное движение» оказалось втянутым в борьбу и споры вокруг новой музыки. Этому способствовал более других Хиндемит, который считал, что путь молодежи к музыкальному искусству — это путь не только к ценностям наследия прошлых веков, но и к музыке современности. Доступная любителю современная музыка была предложена Хиндемитом в его «Упражнениях для игры в ансамбле» ор. 44, в его многочисленных хоровых сочинениях для любительских кружков, в музыке к «Поучительной пьесе» Брехта, которая подтверждает связь Хиндемита с левым крылом музыкального движения.

Для Хиндемита кантата «Frau Musica» была исключительной по своему значению работой. Она знаменует его дальнейший поворот к тональной мелодике, имеющей два источника: грегорианский хорал и народную песню. Первый хор кантаты поется на такие слова: «Из всех радостей на земле ни одна не может быть краше, чем та, которую я даю моим пением и сладкими звуками инструментов. И злая воля бессильна там, где хорошо поют; и нет там гнева, ненависти и зависти, и смягчаются там все сердечные страдания, исчезает жадность, скупость и все заботы». В третьей части (для мужского хора в сопровождении скрипок, альтов и струн-

ных басовых инструментов) поется о царе Давиде, который смирил дух Саула игрой на арфе.

Для этой нехитрой музыки, частью шутливой, частью забавной, Хиндемит написал деловитое и короткое предисловие:

«Эта музыка не предназначается ни для концертного зала, ни для артистов. Людям, которые музицируют для собственного удовольствия, или маленьким кружкам единомышленников она должна быть интересным и современным материалом для тренировки. Согласно этой цели, исполнителям не предъявляются слишком высокие требования: струнные главным образом в первой позиции, хор и солисты имеют легко поющиеся мелодии. Но от музыки, написанной сегодня и для сегодняшних запросов, все же нельзя требовать, чтобы каждый мог сыграть ее с листа. Любителю здесь придется расколоть кое-какие орешки»<sup>7</sup>.

Заключительная часть сборника («Martinslied») состоит из пяти совсем коротких песен, инструментальных и хоровых. И для этой части композитор написал специальное предисловие, обращенное к друзьям и любителям музыки:

«Поющие и играющие эту „Martinslied“! Пожалуйста, попробуйте передать эту музыку легко и весело и с самыми хорошими намерениями. Не пытайтесь использовать песню как повод для споров о течениях времени, о направлениях и технических проблемах: это не столь важно. Напротив, пытайтесь лучше понять, как эта музыка сделана, как она течет, как соотносится одна часть с другой и в каком соотношении находится затрата сил и ее воздействие. Старайтесь все это понять и не думайте, что вы уже достаточно сделали, если вы заметили, что в песне изображается гоготание гусей (в стихах Олоринуса действительно речь идет о гусях.— *О. Л.*). Испробуйте ваши силы и будьте веселы в работе — к вашему собственному и композитора удовольствию».

**«Новости дня»,  
«Баденская поучительная пьеса»  
Бертольта Брехта  
и оратория «Бесконечное» на текст  
Готфрида Бенна**

Творческая продуктивность Хиндемита, несмотря на широкую педагогическую, просветительскую и концертную деятельность, была поистине изумительной в конце 20-х годов. Наряду с произведениями, относящимися к «музыке быта», он создает «Камерную музыку» № 6 и 7 (первая — для виолы д'амур и камерного оркестра, вторая — для органа и камерного оркестра), пишет музыку для механического фортепиано к фильму «Утреннее

<sup>7</sup> Эти слова написаны Хиндемитом в Берлине в январе 1928 года.

привидение», сочиняет музыку к «Баденской поучительной пьесе о согласии» Бертольта Брехта и к его же радиопьесе «Полет Линдберга».

К этому же времени Хиндемит закончил еще одно произведение для оперной сцены — «веселую оперу» в трех частях «Новости дня». Это произведение, пародийное по форме и социально-критическое по содержанию, написано было в сотрудничестве с Марцеллюсом Шиффером, известным в Берлине автором острых сатирических ревью.

Молодые супруги — Лаура и Эдуард — ссорятся. Они бранятся и бьют посуду. После попытки застрелить жену Эдуард решается на развод. Чиновник бюро регистрации браков отказывается оформить развод без достаточных оснований. Молодые люди вынуждены обратиться в частное «Бюро семейных дел», где за особую плату устраиваются браки и разводы. Владелец фирмы — «Прекрасный господин Герман» — сам провоцирует между мужьями и женами публичные инциденты, которые могут быть истолкованы как основание для развода. Лауре он предлагает компрометирующее свидание в музее у статуи Венеры Милосской. Репетиция любовного дуэта Лауры и Германа прерывается разъяренным Эдуардом, который принял инсценировку всерьез и в порыве неподдельной ревности швыряет статую Венеры в Германа.

Следующая попытка спровоцировать инцидент, дающий основание для развода, кончается новым грандиозным скандалом: Лаура и Герман застигнуты врасплох в ванной отеля. Центральные газеты публикуют сенсационные «Новости дня»: разбита Венера, виновник в тюрьме, его жена, «дама из общества», нагая, в клубах мыльной пены принимает любовника в ванной комнате respectable отеля...

Эдуард приговорен к огромному денежному штрафу за разбитую статую и должен еще оплатить бракоразводный процесс, так как теперь уже повод для развода имеется. Но денег нет. Описано все имущество, наложен арест на текущий счет и на все доходы. И все это — лишь капля в море.

Вдруг — неожиданно — приходит спасение. Эдуарда буквально осаждают шесть менеджеров: из кино, из цирка, из театра, из варьете, из кабаре и из луна-парка. Ему предлагают сыграть на сценах сенсационную историю его бракоразводного процесса, о котором кричат все газеты. Ему сулят мировую рекламу, контракты в Америке, триумф во всех странах. Он подписывает контракты.

И вот, когда уплачены все долги и ничто уже не препятствует разводу Эдуарда и Лауры, молодые вдруг решают остаться вместе и начать, наконец, свою семейную жизнь, но теперь они должны еще победить ненавистную молву — ведь они обезличены, отчуждены от самих себя, они — аттракцион, сенсация, они — «новости дня», на которых наживаются владельцы газет, кино и театров. Теперь Эдуарду и Лауре предстоит не менее трудная борьба за самих себя, за освобождение от популярности и против их злосчастного развода.

Абсурдная история о разводе Лауры и Эдуарда, ставшая достоянием газетной хроники «Новости дня», дала композитору повод искусно и многообразно разработать приемы гротескной стилизации и пародирования, оставаясь в пределах традиционных и ставших уже банальностью оперных форм<sup>8</sup>.

Сенсационная премьера «Новостей дня» состоялась в июне 1929 года в оперном театре на площади Республики под управлением Клемперера. Непосредственные отклики на нее были столь разноречивы, что побудили автора самого выступить в печати со статьей, в которой он поставил под сомнение компетентность некоторых действовавших тогда в Берлине музыкальных и театральных критиков<sup>9</sup>.

Рецензент Вальтер Хиршберг называет эту оперу несерьезной и безвкусной ремесленной поделкой, которая могла бы скорее пригодиться для театра предместья, чем для государственной оперы<sup>10</sup>. Газета «Tageszeitung» пишет о «Новостях дня» как о настоящей опере-буффа с живой комедийностью, жестокой пародией в любовном дуэте Лауры и Германа, искусно выполненными звуковыми эффектами вроде сценки с пишущими машинками и пр.<sup>11</sup>.

Дневниковая запись Гарри Кеслера гласит:

«8 июня 1929 года, Берлин. Вечером премьера „Новостей дня“ Хиндемита. В опере Кролля, дирижирует Клемперер: Орега buffissima. Забавно, музыка для такого совершенно гротескного и легкого либретто излишне тяжела и „умственная“, но все же в целом очень весело. Бурный успех. Фигура „прекрасного господина Германа“ — наглядного основания для развода — подана блестяще. В режиссуре соприкосновение с *Commedia dell'Arte*»<sup>12</sup>.

Пьесы Брехта с музыкой Хиндемита исполнялись на Баденском фестивале в июле 1929 года. «Баденская поучительная пьеса о согласии» была одним из высших достижений Хиндемита в сфере общедоступной музыки для любителей.

Соприкосновение Хиндемита с брехтовским «эпическим театром» представляет интерес именно в 20-е годы, когда Брехт стал едва ли не центральной фигурой немецкой музыкальной жизни. На его тексты писались песни и кантаты, к его пьесам сочиняли музыку лучшие из молодых немецких композиторов. Жанр «поучительной пьесы» как особый тип «оперы» для школь-

<sup>8</sup> Подробнее об опере «Новости дня» см. на с. 162—172.

<sup>9</sup> См.: H i n d e m i t h P. Über Musikkritik.—«Melos», 1929, Н. 9, № 3.

<sup>10</sup> «Signale für die musikalische Welt», № 24. 1929, 12 Juni.

<sup>11</sup> «Deutsche Tageszeitung», 1929, 10 Juni.

<sup>12</sup> «Melos», 1962, № 5, S. 140.



ных и других самодеятельных кружков был создан Брехтом<sup>13</sup>.

В статьях и комментариях к собственным пьесам Б. Брехт разработал целую теорию музыки в эпическом театре. Так называемые «оперы» на тексты Брехта используют условности оперного жанра как конструктивный художественный прием. Брехт считает синтез искусств в опере механической смесью, где элементы отдельных искусств неизбежно деградируют: поэтическое слово, стесненное пением, вырождается в подтекстовку, а музыка страдает от скованности текстом. Вместо этой «смеси» Брехт предлагает решить извечный конфликт между текстом, музыкой и сценическим воплощением сюжета, радикально разведив эти элементы. Так, в «Махагонни» слово (Брехт), музыка (Вайль), проекции (работы художника Каспара Нэера) совершенно самостоятельны. В «Трехгрошовой опере» песни, баллады, зонги не вмешиваются в действие, а обособляются, образуя замкнутое единство в многоплановом целом.

Драматург решается перестраивать традиционный музыкальный спектакль заново, потому что опера, которую всюду считают вершиной развития музыкально-театрального жанра, по его ощущению, безнадежно устарела. Брехт не щадил в своих критических высказываниях ни Крженека, ни Рихарда Штрауса, ни серии урбанистических опер с паровозами, заводами, аэропланами, ни скандально популярной, только что появившейся «веселой оперы» Хиндемита «Новости дня», ни «Царя Эдипа» Стравинского — Кокто. В те годы Брехт предлагал композиторам сочинять не оперы для публики, а представления для самих участников постановки. Такие пьесы с резко выраженной политической тенденцией исключали разделение на сцену и зрительный зал, пользовались любыми «подручными средствами»: световыми проекциями, кинокадрами, танцами, клоунадой.

Хиндемит нашел в учебном, массовом и самодеятельном театре Брехта созвучие своей собственной идее музыки для любителей. «Баденская поучительная пьеса» была написана им в полном соответствии с требованиями театральной эстетики Брехта. Здесь текст, музыка, клоунада, фильм («Пляска смерти», которую танцевала Валеска Герт) не смешиваются, а существуют раздельно.

В «Почительной пьесе о согласии» совсем нет направленного «на публику» музицирования. Объем музыки строго рассчитан. Задача этой логично построенной

---

<sup>13</sup> Самые типичные образцы таких пьес: «Мероприятие» с музыкой Эйслера и «Человек, всегда говорящий „да“» с музыкой Вайля. Идею Брехта подхватили другие драматурги и композиторы. В начале 30-х годов создан был ряд подобных пьес: «Почительная пьеса о призвании», «Почительная пьеса о праве» Г. Хайса и Э. Майснера, «Вода» Э. Тоха и А. Дёблина, «Грех неблагонадежности» П. Дессау и Р. Зайца, «Мост» Э. Рабша и В. Герхарда и другие.

музыкально-драматической формы — дать возможность большому числу людей участвовать в исполнении. Авторы диктуют исполнителям свои условия, но и исполнители наделяются большой свободой.

В пьесе участвуют: тенор (партия потерпевшего аварию летчика), бас — «голос из хора», чтец, хор, оркестр и духовой оркестр произвольного состава, танцор, три клоуна, солисты хора и «толпа». Хор стоит в глубине сцены на возвышении. Слева оркестр. На переднем плане стол, за ним дирижер, солисты и чтец. Тенор (летчик) находится отдельно от всех, справа. Где-нибудь подальше должен разместиться духовой оркестр, на видном месте — обломки разбитого самолета. В партитуре есть указания на участие всей массы публики в спектакле. Для нее на экране специально проецируются ноты и текст. Композитор в предисловии разъясняет, что не следует расценивать пьесу как законченное художественное произведение. Это скорее сценическая «гипотеза». Пропуски, дополнения, перестановки допустимы. Возможна импровизация, если она не противоречит «стилю целого». Костюмы и декорации излишни. Цель спектакля — объединить всех в исполнении, без всякой заботы о «художественном воздействии». Напряженно развивающегося драматического действия в обычном смысле здесь нет. Эпическая ораториальная форма пьесы близка старинной мистерии. Текст доносится с дидактической наглядностью.

Потерпевший аварию неизвестный летчик умирает и просит толпу о помощи. Хор и чтец выступают посредниками между толпой и летчиком. Поучения и дебаты на тему: «Должен ли человек помогать человеку» — имеют гиньольный характер. Композитор, верно оценивший замысел драматурга, вносит свою долю в этот песимистический гиньоль, с его «юмором висельника» и глумлением над прекрасодушной «верой в человека», ставшего маленькой частицей слепой толпы, одураченной демагогией. На экране демонстрируется фильм «Пляска смерти». Потом внезапным контрастом звучит цирковая музыка и начинается беззастенчивая клоунада. Два пестро раскрашенных клоуна, «оказывая помощь ближнему», спокойно отпиливают под изящную и безмятежную музыку у третьего клоуна сначала одну ногу:



потом — другую ногу:



вслед за тем — голову, и всякий раз оба громко смеются.

Подготовленная к последнему фестивалю камерной музыки в Баден-Бадене, эта пьеса вызвала политический скандал. Обстановка с самого начала была беспокойной, даже враждебной.

Это началось еще с фестиваля 1927 года. На перенесенные из Донауэшингена праздники музыки теперь собиралась совершенно иная публика. Она приезжала в Баден-Баден буквально со всего мира.

«Гамошная публика оказалась слишком предубежденной, поверхностной, стояла слишком далеко от проблем и была чересчур внятная»<sup>14</sup>, — так характеризовал ее Макс Буттинг. Переполох вызвала пьеса К. Вайля «Махагонни»; «текст Берта Брехта явился горькой пилюлей для курортной публики»<sup>15</sup>, — пояснил Буттинг.

Переполох этот вырос в скандал на фестивале 1929 года, когда «курортникам» предложили радиопьесу «Полет Линдберга» с музыкой Хиндемита и Вайля на текст Брехта, и в особенности «Баденскую поучительную пьесу» Брехта с музыкой Хиндемита. Творчество Брехта оказалось в центре внимания, и публика считала себя «политически задетой»<sup>16</sup>. Что касается «Полета Линдберга», то сама демонстрация этой радиопьесы была не вполне удачной, и это вызвало издевательские реплики и соответствующее поведение публики. Но «Почительная пьеса» сама по себе действовала раздражающе, и курортная публика протестовала против обнаженной идейной тенденции пьесы, разоблачавшей социальное устройство современного общества и человеческую психологию, порожденную им.

Макс Рипле, один из свидетелей инцидента на Баденском фестивале 1929 года, вспоминает о премьере пьесы Брехта с музыкой Хиндемита:

«Многие авторитетные лица присутствовали тогда на премьере: за несколько рядов от меня я заметил львиную голову Герхарда Гауптмана среди концертной публики. Когда под звуки умышленно нечисто игравшей Лихтентальской капеллы пожарников огромному клоуну отсекали одну за другой руки, ноги и, наконец, голову, чтобы таким образом избавить его от разных мучивших его болей, разразился скандал, который Хиндемит принял так же спокойно, как и автор текста Бертольд Брехт, в измятом, цвета хаки костюме стоявший на сцене»<sup>17</sup>.

Артистические выступления Хиндемита с квартетом Амара продолжались: Ленинград, Москва, Рим, Вена, Лондон.

В дни последнего пребывания в Ленинграде в декабре 1929 года Хиндемит вел переговоры с дирижером С. А. Самосудом о постановке в Малом оперном театре «Новостей дня». Русская постановка, однако, не осуществилась.

Гастроли 1929 года были последними выступлениями квартета Амара. Он распался, и Хиндемит продолжал исполнительскую деятельность в составе вновь организованного струнного трио. Одновременно он посвящал много времени исполнению старинной музыки в сотрудничестве с педагогами Берлинской высшей музыкальной

<sup>14</sup> Буттинг Макс. История музыки, пережитая мной. М., 1959, с. 205.

<sup>15</sup> Там же, с. 206.

<sup>16</sup> Там же, с. 208.

<sup>17</sup> Цит. по кн.: Griner A. Paul Hindemith, S. 71.

школы, в частности с Шюнеманом. Продолжались сольные выступления Хиндемита на альте, виоле д'амур, а также в качестве дирижера.

В 1930 году сочиняется музыка к кинофильмам, делаются обработки произведений различных композиторов, завершаются хоры а саррелла на тексты Брехта, Уитмена и Бенна, создаются «Концертная музыка для альта и камерного оркестра» ор. 48, «Концертная музыка для фортепиано, медных и двух арф» ор. 49, «Концертная музыка» ор. 50<sup>18</sup>, детская музыкальная игра «Мы строим город». Последнее из названных сочинений относится к тому же типу музыки, что и «Frau Musica»; особенно часто исполняется оно как радиопьеса.

«Эта пьеса написана скорее для упражнения и обучения детей, чем для развлечения взрослых зрителей,— пишет композитор в предисловии.— Форма может быть изменена в зависимости от потребностей детского кружка: можно снять какие-то лесни, можно вставить другие танцы или сцены. Число участвующих детей — любое, а оркестр — не менее трех музыкантов. Можно ввести тамбурин, барабан и другие легко осваиваемые ударные».

Первый одноголосный хор «Мы строим город, который будет лучше всех городов» стал одной из самых популярных детских песен в Германии.

4

Wir bau - en ei - ne neu - e Stadt, die soll die al - ler - schön - ste sein, die - soll die al - ler - schön - ste sein.

The image shows a musical score for a song. It consists of two staves of music. The first staff is a vocal line in G major, 4/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is simple and rhythmic. The second staff is a piano accompaniment, also in G major, 4/4 time, with a bass clef. The accompaniment features a steady bass line and chords that support the vocal melody. The lyrics are written below the notes.

Таким же простым и запоминающимся оказался и марш, которым начинается пьеса:

5 Marsch

The image shows a musical score for a march. It consists of two staves of music. The first staff is a vocal line in G major, 4/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is simple and rhythmic. The second staff is a piano accompaniment, also in G major, 4/4 time, with a bass clef. The accompaniment features a steady bass line and chords that support the vocal melody. The lyrics are written below the notes.

<sup>18</sup> Это произведение написано по заказу С. Кусевницкого в связи с пятидесятилетием Бостонского симфонического оркестра.



Оба эти номера, подобно «Пете и Волку» Прокофьева, относятся к тому редкому роду детской музыки, которая действительно вошла в музыкальный быт всего мира, понята и принята детьми и столь же радует взрослых. Пьеса не имеет напряженно и последовательно развивающегося обязательного сюжета. Она описывает и показывает деятельную игру, игру детей в жизнь взрослых: постройку домов, приход в гости, разговоры соседей, беседу родителей со школьным учителем, ночное происшествие с кражей часов и автомобиля, регулирование уличного движения, покупку продуктов и т. д.<sup>19</sup>

Пьеса «Мы строим город» впервые прозвучала на фестивале «Берлинская музыкальная неделя» в июне 1930 года; в исполнении участвовали ученики берлинских школ.

Не нужно думать, однако, что замысел и художественные достоинства пьесы были поняты и оценены критикой столь же непосредственно и верно, как ее исполнителями.

Рецензент Фриц Штеге писал в журнале «Zeitschrift für Musik»:

«Такое экспериментирование с детскими сердцами столь же предосудительно, насколько утомительность штудирования не соответствует ценности содержания»<sup>20</sup>.

Но независимо от мнений недоброжелательных критиков сочинение переводится на многие языки и с энтузиазмом исполняется многочисленными детскими коллективами.

На фестивале были показаны и другие специальные музыкальные инсценировки для детей: «Игра в железную дорогу» Пауля Дессау и «Черная овца» Пауля Хёффера. Здесь же состоялись премьеры радиопьес «Сабиняночка» Хиндемита и «Орфей 1930/31 года» Дессау.

<sup>19</sup> Разговорные сцены легко заменить более соответствующими месту и времени, так что устаревшие ныне диалоги немецких детей 20-х годов не помешали сегодня многим детским коллективам исполнять эту пьесу.

<sup>20</sup> Цит. по изд.: Paul Hindemith. Zeugnis in Bildern, S. 44.

Берлинский фестиваль оказался последней попыткой продолжить начатое в Донауэшингене (организаторами были Буркард, Шюнеман, Хиндемит). Накаленная обстановка фестиваля, споры в связи с его программой, давление реакционных политических кругов доказывали полную невозможность подобных мероприятий в Германии. Эксперименты молодежи были там совершенно неуместны. Близилась внутривосточная катастрофа...

И хотя Хиндемит по-прежнему оставался энергичным, полным творческих замыслов, мрак непонимания и враждебности сгустился вокруг него и его музыки.

«Музыка быта» продолжала еще некоторое время оставаться главной заботой композитора. Насколько серьезными считал Хиндемит проблемы создания новой музыки для любителей и как высоко оценивал он их роль в современной музыкальной жизни, видно хотя бы из его статьи 1930 года «Требования к музыкантам-любителям»:

«На требования, которые следует предъявлять к хорошей музыке для музицирующих любителей, истрчено столько чернил, что я считаю лишним говорить что-либо еще. К тому же в этом, как и в других вопросах, важнее дело: следует писать больше нот, чем букв. Однако, странным образом, никто еще не написал, какие, в сущности, требования можно предъявить к самим любителям. Здесь я попытаюсь кратко об этом сказать. Музицирующий любитель, серьезно занимающийся музыкой, является таким же важным участником нашей музыкальной жизни, как и серьезно работающий музыкант: он гораздо важнее, чем предающийся наслаждению слушатель, который в своей наиболее распространенной форме как посетитель концерта оказывается сегодня не чем иным, как только экономическим фактором в музыкальном производстве. Нужно, чтобы любитель осознал свое место в музыкальной жизни. Пусть он не пытается имитировать художника, пусть не лелеет честолюбивую мечту завоевать концертную эстраду или проникнуть в другую область широкой музыкальной жизни. Профессиональному музыканту это удается гораздо лучше. Сознание, что он «дилетант», не должно ему мешать. И впредь всегда нужно будет различать игру для кого-то и игру для себя. „Игра для кого-то“ — это профессия музыканта, игра для себя — занятие для любителя. Оба вида деятельности одинаково важны для развития музыки. Музицирующий любитель должен был бы более критически относиться к предлагаемому ему нотному материалу. К сожалению, можно констатировать, что большая часть рекламируемой литературы — низкого качества. Можно понять, что современная продукция в одной из новых для нее областей представлена не самыми лучшими своими достижениями. Композитор сначала должен отказаться от изобилия технических средств, к которым



он уже привык, чтобы как следует вникнуть в новые задачи. У иных же композиторов нет ни умения, ни внутренней потребности писать для любителя. А многие все же пишут. И эта музыка столь же плоха, как та, которую сочиняют музыканты, обратившиеся к любительской музыке из-за неспособности писать какую-либо другую. А если эти музыканты сами не сочиняют, то выкапывают старую музыку и „обрабатывают“ ее. Поэтому рядом с первоклассными, безукоризненными по стилю обработками старой музыки появляются жалкие подделки. Даже изданные с лучшими намерениями сборники, даже самые распространенные популярные публикации кишат ошибками, неудачными опытами и „модернизациями“. Любителю следует путем сравнения с безупречно хорошей музыкой оттачивать свой критерий и внимательно приглядываться к той литературе, которая затопила его со всех сторон. Во многих объединениях любителей можно наблюдать, что музыка для их сообщества вовсе не столь важна, как им самим кажется. Можно найти все виды коллективных занятий, при которых в большинстве случаев первоначальная радость музицирования совершенно заглушается [...]. Если человек решает объединиться с другими для музицирования, то пусть он и музицирует. Нередко музицирование подменяется „культом исторического“, жадной игрой на редких или устаревших инструментах. Каждый хочет чего-то совсем особенного, но забывает, что тем самым он теряет связь с основной линией развития музыки. Музыка хороша не тем, что она не исполняется кем-либо другим. Какой-нибудь инструмент вовсе не должен быть возрожден лишь потому, что был в употреблении сотни лет назад. Всегда гораздо важнее то, что происходит сегодня. Тот, кто уходит в историю,— трус. Он не отдает свои силы сегодняшней музыке, и ей поэтому понадобится больше времени, чтобы подняться на более высокую ступень развития. Не вся старая музыка хороша. Плохая музыка была и раньше, и ее сегодня так же мало следует исполнять, как и нашу современную дрянь...»<sup>21</sup>.

С эстетической и общественно-политической точки зрения позиция Хиндемита в каком-то смысле отражала внутреннее размежевание с «авангардом 20-х годов». Его музыка для любителей направлена против эстетических принципов шёнберговской школы, против тех композиторов, которые не пожелали зависеть от исторически детерминированного консервативного слушательского восприятия.

В свою очередь, композиторы «нововенской школы» все меньше интересовались Хиндемитом, отказывая его творческой личности в какой-либо достойной внимания оригинальности.

---

<sup>21</sup> Hindemith P. Forderungen an den Laien.—«Musik und Gesellschaft», 1930, April. Цит. по кн.: Briner A. Paul Hindemith, S. 63—65. Статья приводится с сокращениями.

Так, например, с проблемой музыки, заранее предназначенной определенному слушателю, связано откровенное, принципиальное неприятие Хиндемита Теодором Адорно, выразившим мнение «нововенцев». Активность, энергия Хиндемита несколько не импонировали Адорно. Он просто высмеивал все это самым жестоким образом. «Музыкальное просвещение», «музыкальное воспитание масс», с точки зрения Адорно, в наш век вообще лишено благородного гуманистического оттенка, и почему вообще этим должен заниматься композитор, художник, творец? Адорно полагает, что активное отношение к музыке должно состоять не в «хлопотливом усердии, не в том, чтобы делать все, как другие, тупо дудеть и пиликать. Напротив, активность молчания, активность воображения — одним словом, активность слуха — вот чего достигает спекулятивное ухо, как назвал его Кьеркегор»<sup>22</sup>.

Слова эти могли бы относиться и к системе эстетического воспитания Э. Жак-Далькроза, и к широко распространенной в послевоенное время системе «элементарной музыки» Карла Орфа, сторонника активного музицирования, которое составляет основу его педагогического учения.

Деятельность Хиндемита, связанная с молодежным движением, истолковывалась в то время неверно не только его противниками реакционерами, но и друзьями из левых кругов.

Творческое содружество с Брехтом не удалось. Написанная в 1929 году «Поучительная пьеса» была для Хиндемита не более чем уроком практического коллективного музицирования (*Musik-Lehrstück*). Для Брехта она была прежде всего нравственно и политически поучающей притчей, а музицирование участников само по себе оставалось делом третьестепенным. Брехт стремился прежде всего «научить мыслить», воспитать сознание. Хиндемит хотел учить музыкальному мышлению, воспитывать музыкальное сознание. Идеологические мотивы пьесы были ему близки и понятны, но музыка все-таки оставалась для него сверхзадачей, и он не мог согласиться на скромную, чисто служебную роль, которую отводил ей драматург. Однако в 1930 году Хиндемит еще намеревался продолжать творческие связи с Брехтом и ждал от него обещанного оперного либретто. Отказ Хиндемита внести изменения в музыку к «Поучительной пьесе», предложенные Брехтом, а также исключение из программы Берлинского фестиваля 1930 года пьесы Брехта с музыкой Вайля «Человек, всегда говорящий „да”» привели к конфликту.

<sup>22</sup> Wiesengrund-Adorno Th. Der getreue Korrepetitor. Frankfurt/Main, 1963, S. 41—42. Цитата дана в переводе А. Михайлова.

Одновременно против Хиндемита выступили реакционные круги, обвинявшие его в «конъюнктурности», «банальности» и приверженности идеям «бездуховного коллективизма». Споры продолжались главным образом в связи с музыкой для молодежи <sup>23</sup>.

В 1931 году композитор занят сочинением большой оратории на текст поэмы одного из крупнейших поэтов-экспрессионистов Готфрида Бенна «Бесконечное» <sup>24</sup>. В оратории, завершенной непосредственно перед переворотом 1933 года, развивается своеобразная философская дискуссия о великих законах, лежащих в основе человеческой жизни и человеческой истории: о движении, изменении, о бесконечности перемен. От конкретности политических лозунгов Брехта композитор резко поворачивает к пессимистической концепции Бенна с его сомнениями во всем позитивном, с его мрачной насмешкой над суетой преобразований и «улучшений».

Размышляя о несовместимости Бенна и Брехта, Штробель пытается объяснить это кричащее противоречие в творчестве Хиндемита тем, что ему вообще чуждо единство мировоззрения, духовное единство всего творчества в целом, которое будто бы остается преимуществом художников «романтического типа»:

«Требовать от него, чтобы он принадлежал к определенной философской или тем более политической идеологии — это значило бы совершенно не понимать его художественную натуру. Он видит все с позиций музыки. Всякий текст для него интересен, если он годится для представляющей его творческому воображению музыкальной формы. И чем различнее тексты, тем разнообразнее творческие стимулы. Также и Моцарт не спрашивал о мировоззрениях, которые стояли за „Идоменеем“ и „Похищением из сераля“. Его интересовали сюжеты, и так он сочинял на них свои оперы одну за другой. То же самое и у Стравинского. Где идеологическое единство „Мавры“ и „Персефоны“, „Свадебки“ и „Игры в карты“?» <sup>25</sup>. Убедительную критику точки зрения Штробеля можно найти в статье Бринера «Хиндемит и прогресс века» <sup>26</sup>. По мнению автора статьи, недостаточность «чисто музыкального» ощущалась Хиндемитом на протяжении всего его творческого пути. Уже в опере «Новости дня» Хиндемит выступает с кри-

---

<sup>23</sup> Отражением этих споров было опубликованное в октябрьском номере журнала «Die Musik» (1930) открытое письмо дирижера Бруно Штюмерера Хиндемиту («Offener Brief an Herrn Professor Paul Hindemith»).

<sup>24</sup> Анализ оратории см. на с. 305—307.

<sup>25</sup> Strobel H. Paul Hindemith, S. 73—74.

<sup>26</sup> См.: Briner A. Hindemith und der Fortschritt des Jahrhunderts. — «Melos», 1966, № 7/8, S. 216—223.

тикой определенных тенденций времени — против уродующих человека «достижений» новейшей цивилизации. Избранная Хиндемитом поэма Бенна однозначно выражала неприятие буржуазной цивилизации XX века со всеми ее политическими, социальными, психологическими, биологическими следствиями. (Те же идейные тенденции побудили Хиндемита позже избрать текст Уитмена для Реквиема.) Увлечение Бенном для него столь же содержательно и «внемузыкально», как интерес ко всем другим значительным поэтам его времени. Брехт давал материалистически деятельное, активно вторгающееся и изменяющее действительность понимание истории, Бенн предлагает мифологическое и пассивно-фаталистическое понимание исторического процесса. В его поэме «Das Ulaufhörliche» мы читаем полные враждебности и желчной насмешки слова о материалистической трезвости и практицизме «лишенной мифов белой расы». Он с отчаянием и злорадством кричит о гибели всех идеалов цивилизованного человечества: о бренности жизни, непостоянстве любви, о предательском бездушии искусства и аморализме науки, о ничтожестве и бессилии «технического прогресса» перед лицом истории и вечности, о гибели всех богов, которых создало себе человечество, столь пристрастное сегодня ко всему реальному и материальному: комфорту, гигиене, темпам, рекордам, преодолению пространства и времени, пристрастное ко всему плотскому, зримому, осязаемому — в ущерб духовному.

Когда Хиндемит сотрудничал с Бенном, исторические перспективы ближайшего будущего были от них обоих скрыты. Однако Хиндемита и тогда и впоследствии отличала от Бенна «старомодная» приверженность гуманистическим, демократическим и просветительским идеалам прошлого и вера в возможность нового, разумного общественного порядка в будущем, а главное — вера в скорое духовное обновление людей, которое могло бы исходить и от искусства, и от религии. Сотрудничество Хиндемита с Бенном, независимым, «неангажированным» поэтом, чей взгляд на мир казался Хиндемиту более широким и непредвзятым, чем, например, позиция Брехта, стало еще одной несбывшейся надеждой найти созвучное своим стремлениям в современной философской поэзии...<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Свободный от политических деклараций и партийных программ, Бенн в 1933 году чуть ли не первым приветствовал национал-социализм! В соответствии со своими «антибуржуазными» и «антицивилизаторскими» идеями в апреле 1933 года он демонстративно выступил по радио с речью («Der neue Staat und die Intellektuellen»), приветствуя в ней национал-социализм как явление фатальное, как «страшный суд» над народами, погруженными в скверну цивилизации. Он хотел верить в «обновление народов» варварской «жизненной силой», но уже в 1934 году полностью разочаровался в своих надеждах. Бенн не был политическим единомышленником нацистов. Его подвергли травле и исключили из Имперской палаты литераторов, лишив права литературной деятельности.

Хиндемит еще раз вернулся к сочинению музыки для самодеятельных и молодежных коллективов, написав «День музыки в Плёне». Произведение предназначалось для маленького однодневного фестиваля, который решено было устроить в музыкальной школе голштинского городка Плён.

К изданию музыки для праздника в Плёне Хиндемит написал предисловие:

«В соответствии с намерениями обучать и развлекать любящую музыку молодежь я стремился написать музыку, во всех отношениях доступную исполнителю и слушателю этого круга. Поэтому, как мне кажется, я был достаточно осторожен в выборе средств с точки зрения гармонии, мелодии, техники пения и игры, тем более что в оркестровых и хоровых разделах кантаты в какой-то форме должен участвовать каждый, кто вообще умеет читать ноты. Остальные оркестровые пьесы и сопровождение в кантате предусматривают уже более искусных исполнителей, а для „Застольной музыки“ и „Вечернего концерта“ требуются солисты, обладающие недюжинным опытом. Хотя при исполнении музыкальных пьес такого рода следует стремиться по возможности к совершенству, все же построение и фактура их учитывает некоторую беспомощность исполнителей, а руководитель не должен их подавлять. Было бы совершенно бессмысленно демонстрировать эти пьесы с блеском высококвалифицированного профессионального оркестра. Столь же ошибочным было бы показывать их в концертном зале большого города любопытствующей публике. Условия проведения такого „Дня музыки“ не везде столь благоприятны, как в Плёне. Но нельзя поддаваться ложному тщеславию и любой ценой исполнять всю музыку. Наоборот, желательно выбрать и исполнять лишь пьесы, соответствующие условиям и возможностям»<sup>28</sup>.

Подготовкой фестиваля руководил ставший впоследствии авторитетным музыкальным педагогом Эдгар Рабш. Дирижировал Хиндемит.

Праздник начался июньским утром 1932 года в семь часов. Все исполнители на медных духовых забрались на башню в школьном дворе и по средневековому немецкому обычаю играли утреннюю «башенную музыку». Во время обеда была застольная музыка в старонемецком духе (марш, интермеццо, струнное трио, вальс), а после обеда исполнялась большая кантата для хора, солистов, чтеца и оркестра на текст из старинной музыкально-теоретической книги друга и единовеца Лютера, Мартина Агриколы («*Musica instrumentalis deutsch*», 1528—1545). Название кантаты — «Призыв к юношам ревностно заниматься музыкой».

<sup>28</sup> Цит. по кн.: B r i n e r A. Paul Hindemith, S. 96.

В тексте кантаты есть такие слова: «Стыдно, если дети не хотят учиться петь или играть на инструментах. Кто в юности не упражняется в музыке, будет позже об этом жалеть». Агрикола, учитель пения в протестантских церковных школах, бранит в своей книге ленивых детей: «Их головы набиты бобовой соломой, а их упражнения в музыке похожи на то, как если бы ослы принялись щипать струны или играть на волынке». В поощрение прилежным ученикам Агрикола рассказывает историю о певце Арионе, который своими нежными песнями превратил кита из морского чудовища в доброе домашнее животное.

При исполнении этой кантаты был предусмотрен некий всех восхитивший сюрприз. Хиндемит устроил маленькую хитрость: три хора, которые следовали один за другим, оказались возможным исполнить в одновременном звучании как один номер — сразу тремя хорами.

В заключение праздника играли «Вечерний концерт» — ряд пьес для оркестра и ансамблей и кводлибет на разные темы, которые особенно полюбились исполнителям в процессе разучивания музыки. Об этом музыкальном празднике Хиндемит часто вспоминал и позже.

### **Год 1933-й. Решение покинуть Германию**

Настал год фашистского переворота. 30 января 1933 года Гитлер стал рейхсканцлером. Уже в феврале горел рейхстаг и начались повальные аресты. 23 марта был принят закон о чрезвычайных полномочиях правительства, в июне — июле были распущены все партии, кроме нацистской, разгромлены реформистские и христианские профсоюзы, и это означало фактическую отмену Веймарской конституции, полную ликвидацию всех политических свобод и переход к диктатуре, которая заставила содрогнуться весь мир, — не только Германию.

Политическое злоупотребление искусством, агрессивное вмешательство национал-социалистических идеологов в искусство затронуло эту область в первую очередь: репрессии в среде интеллигенции, первое массовое сожжение книг 10 мая 1933 года...

Все молодежные организации насильственно объединились в некоем «Имперском союзе» («Reichsbund Volkstum und Heimat»), и силы некогда живого и продуктивного «Молодежного движения» быстро иссякли.

Грозные политические события не были неожиданностью. Многие и прежде свидетельствовало о близости политического переворота.

Разочарования и предчувствия тех лет Хиндемит выразил в опере «Художник Матис», над которой работал с 1932 по 1934 год. Не прибегая к литературным и философским авторитетам современности, либретто для новой оперы Хиндемит написал сам. Композитор остановил выбор на полуполюгендарной, почти затерянной в темноте далекого прошлого истории жизни немецкого живописца, создателя картин Изенгеймского алтаря, Матиса Грюневальда, который жил и творил в эпоху Реформации и Крестьянской войны.

Суммируя немногие достоверные сведения о жизни Матиса Готхарта-Найтхарта, называемого также Грюневальдом или Матисом из Ашаффенбурга, можно рассказать о нем в нескольких словах. Он родился в Вюрцбурге<sup>29</sup>. Отец его, вероятно, был архитектором и строителем. Сам Матис поступил на службу к майнцскому кардиналу, и это вовлекло его в сети тогдашней немецкой политики. Трудно сомневаться в том, что Матис стал последователем Лютера. Кардинал поддерживал дружеские связи с лютеранами, пытаясь примирить их с католиками. Однако Майнцкий соборный капитул относился враждебно к придворному живописцу кардинала. В апреле 1525 года в окрестностях Ашаффенбурга (одна из резиденций кардинала) появилось крестьянское войско под предводительством Гёца фон Берлихингена. Во второй половине мая 1525 года в Оденвальде конница Труксеса фон Вальдбурга, командующего войском Швабского союза, разбила крестьянское ополчение, и судьба Крестьянской войны решилась трагически. Тогда же могущество кардинала, сочувствовавшего инверцам, было поколеблено и соборный капитул потребовал изгнания всех лютеран и перекрещенцев из штата служащих кардинала. Охранная грамота кардинала некоторое время еще спасала художника Матиса Найтхарта от расправы, которую чинили всюду карательные отряды ландскнехтов, посланные капитулом казнить, жечь и грабить. В 1526 году Матис покинул, однако, свою мастерскую в Зеллигенштадте. Точно неизвестно, был ли он активным участником Крестьянской войны. Но он подлежал суду как сторонник лютеран (есть предположение, что кардинал вызволил его из тюрьмы). «Письмо кардинала» дало ему право поселиться в имперском вольном городе Франкфурте. Но здесь он уже не писал своих картин. По предположению исследователя В. К. Цюльха, он мог быть искалечен пытками

<sup>29</sup> Точная дата рождения Матиса Готхарта-Найтхарта остается неизвестной. Называемые разными исследователями даты колеблются между 1460 и 1480 годами (см. об этом в кн.: Z ü l c h W. K. Grunewald, Mathis Neithardt genannt Gothardt. Leipzig, 1954; H u t t W. Mathis Gothardt-Neithardt. Leben und Werk im Spiegel der Forschung. Leipzig, 1968).



и тюрьмой, как его соотечественник и современник скульптор Тильман Рименшпейдер, которому в 1525 году пыткой изуродовали руки.

Матис был известным инженером-строителем. Он соорудил фонтаны и мельницы и был, вероятно (как предполагает Цюльх), изобретателем особой системы использования воды в производстве, но во Франкфурте он зарабатывал на жизнь изготовлением мыла и красок. Из-за нового столкновения кардинала с соборным капитулом опасность стала угрожать Матису уже и во Франкфурте. Тогда он запечатал все свои вещи в ящики и сундуки (там были кисти, краски, лютеранские книги и неоконченная картина), завещал все это своему приемному сыну и покинул город. Смерть настгла его в Халле. Там, за городской стеной, поспешно, тайно зарыт был ночью его труп. Видимо, он умер от чумы, которая в 1528 году унесла в Германии много жизней, в том числе и самого Мартина Лютера в близко от Халле расположенном Виттенберге.

Согласно биографической версии Цюльха, жизнь Матиса окончательно вышла из нормального русла именно из-за увольнения его кардиналом со службы и преследований со стороны Майнцского соборного капитула. Он не мог работать в своей области в это смутное время без покровительства и защиты, без постоянного жалования. Вынужденный подписать увольнение своему придворному художнику, кардинал вынес ему таким образом и более жестокий приговор, стоивший ему в конце концов жизни.

Хиндемит в опере близок к историческим документам, сохраняет достоверные имена, встречающиеся в летописях и рассказах очевидцев: Матис, Урсула Ридингер, кардинал Альбрехт, доктор Вольфганг Капито, Лоренц фон Поммерсфельден, рыцарь Сильвестр фон Шаумберг, Труксес фон Вальдбург, граф Людвиг Хельфенштейн, графиня Маргарита Хельфенштейн — дочь кайзера Максимилиана, и даже трубач, музыкант графа, именуемый в летописи Мельхиором Нонненмахером, — все это исторические лица, обретшие в произведении Хиндемита плоть и кровь. Опера воссоздает несколько исторически достоверных эпизодов Крестьянской войны: расправу крестьян с графом Хельфенштейном, издевательство над ним его придворного музыканта, надругательство крестьян над графиней, осквернение образа богоматери в церкви, столкновение католиков и лютеран в Майнце, сожжение лютеранских книг, сражение крестьян с войском Труксеса при Оденвальде.

В ряде моментов Хиндемит отступает от исторических событий. Так, в опере кардинал Альбрехт не увольняет Матиса, который сам уходит со службы, чтобы

примкнуть к крестьянскому движению<sup>30</sup>. Эпизоды мести крестьян, расправ и грабежей воспроизведены в опере несколько смягченно, без подробностей, зафиксированных летописцем. В целом же трагедия жизни немецкого живописца Матиса Грюневальда была интерпретирована композитором в связи с современной ситуацией.

О своей новой работе, о характере интерпретации исторического сюжета и художественных задачах произведения композитор сумел сказать проще и точнее, чем многие его комментаторы:

«От музыканта и сценариста никто не потребует произведения, которое соответствовало бы научным критериям историка искусства, но от него, несомненно, можно ждать того, что издавна было позволено художнику, изображающему исторические личности и события: показ того, чему его научила история и какой смысл он видит в направлении ее развития. Если я попытался в сценической форме изобразить, что я вычитал из немногих документов жизни Матиса Готхарта-Найтхарта и какую связь с его произведениями я в этом почувствовал, то лишь потому, что я не могу представить себе более жизненной, более содержательной, с точки зрения искусства и гуманизма, человечески более трогательной и в лучшем смысле слова более драматичной фигуры, чем создатель Изенгеймского алтаря, распятия в Карлсруэ и Штуппахерской Мадонны. Человек, чей образ в кривом зеркале легенды стал почти что тенью, так что настоящее имя его долгое время оставалось неизвестным, еще и сегодня обращается к нам своим искусством с необычайной проникновенностью и теплотой. Этот человек, одаренный высочайшим совершенством художественного мастерства и пониманием своей миссии художника, мучимый всеми адскими муками сомнений и поисков истины, переживает в начале XVI века наступление новой эпохи с неизбежной ломкой общепринятых взглядов со всей восприимчивостью, свойственной такой натуре. В области искусства он полностью осознает все многообещающие достижения начинающегося раннего Ренессанса, но в своей работе предпочитает развивать традиционное, подобно тому, как И.-С. Бах два столетия спустя оказался хранителем традиции в потоке музыкального прогресса. Он попадает под колеса мощно тогда работавшей машины государства и церкви, противостоят давлению этих сил, но в своих картинах достаточно ясно описывает, насколько сильно потрясен он бурными событиями времени, с его болезнями, нищетой и войнами. Насколько же глубоко должны были быть преодолены им пропасти сомнения и отчаяния, если он, который на пороге нового времени еще раз с огромной силой выразил средневековое чувство веры в последнем его непостижимо пышном цветении, обращается к лютеровской реформации и в конце концов вообще отказывается от дея-

---

<sup>30</sup> В исторических документах действительно встречается имя Матиса Найтхарта, крестьянского вождя, но это, по всей вероятности, лишь совпадение имен.

тельности художника! Он умирает уже в преклонные годы в Халле строителем мельниц. И этот полный отречения конец, вдали от родины и от искусства, после стольких взлетов его творческой силы! Может быть, это молчаливое смирение и осознание ничтожества всего земного. Но может быть — гибель человека, сломленного отчаянием. Но возможно и другое: человек шел к своей могиле в полном спокойствии души, которая обрела равновесие между ужасом и наслаждением... Так пусть же этот родившийся из истории и фантазии Матис выйдет на сцену в окружении своих партнеров. У них у всех, кроме девочки Регины, есть свои исторические прототипы: столь часто изображавшийся Кранахом и Дюрером кардинал, человек больших способностей, но нетвердого характера, в двадцать пять лет поставленный судьбой на место немецкого верховного князя церкви, на место, на котором более сильный человек смог бы направить историю Центральной Европы ближайшего столетия по иному пути. Мятенжик Швальб, автор рифмованных листовок времен Крестьянской войны, ловкий Капито, политические интриги которого оттолкнули, наконец, даже нерешительного кардинала; настоятель собора Поммерсфельден, впавший в немилость и арестованный кардиналом за его упорство; и Урсула Ридингер, надгробие которой еще и сегодня можно видеть в монастырской церкви Ашаффенбурга. То, что все они говорят, как мне кажется, передает мнения и убеждения моих современников и соотечественников, а то, что они поют, тоже не сплошь выдуманно мною. Старинные народные песни, боевые напевы времен Реформации и грегорианский хорал составили питательную почву для музыки „Матиса“, которая должна нести в себе хоть слабый отблеск того света, под лучами которого она смогла расцвести, — отблеск живого духа одного из величайших художников, каких мы когда-либо имели»<sup>31</sup>.

«Художник Матис» — значительнейшая из немецких опер нашего времени<sup>32</sup>. Она повествовала о неразрешимом конфликте между гонимым художником и жестоким миром, о судьбе знаменитого мастера Матиса Грюневальда, потрясенного религиозными раздорами и крестьянским восстанием и отказавшегося от творчества для борьбы за справедливость. Грюневальд невыносимо страдал оттого, что оказался волею судеб в стороне от бурных событий. У него хватило воли уйти в эти события, бросив все, к чему он себя готовил целую жизнь. Новый поворот судьбы сделал ненужным его самоотречение, его жертву. Однако у него хватило еще сил, чтобы, вернувшись в свою мастерскую, создать замечательные полотна, глубина и совершенство которых не были бы возможны без того трагического жизненного опыта,

<sup>31</sup> Bringer A. Paul Hindemith, S. 136—139.

<sup>32</sup> Анализ оперы см. на с. 172—187.

который достался художнику в годы его «отречения» от кисти и тяжелых лишений.

Что бы ни говорилось в разное время об идейном пафосе «Художника Матиса», сейчас очевидно, что Хиндемит признал неизбежность участия художника в народной жизни и столь же бесповоротно признал ценность даже самого разрушительного и бедственного жизненного практического опыта — в данном случае опыта революционной борьбы — ценность этого опыта для творчества. Матис «вышел из игры» не потому что он предал или его предали, а потому лишь, что в историческом плане эта «игра» была закончена, и уцелевшие залечивали свои раны и устраивались жить дальше кто как мог.

Сюжетные ситуации оперы не были автобиографическими для композитора. Он лишь воссоздал типичную для своего времени ситуацию, через которую современные ему художники могли бы пройти. Некоторые проходили. Большинство уклонилось от нее. В XX веке выход из такой ситуации для большинства означал бы смерть в застенках гестапо...

Опера Хиндемита была заранее внесена Фуртвенглером в репертуарный план Берлинской государственной оперы, но Гитлер лично запретил разучивать это произведение. Тогда Фуртвенглер предложил Хиндемиту сделать симфонический вариант оперы. Так возникла симфония «Художник Матис»<sup>33</sup>, когда опера еще не была закончена.

Почему опера оказалась под запретом, а ее автора стали преследовать нацисты? Что вызвало эту кампанию травли, которая изменила всю жизнь композитора?

Хиндемит навлек на себя неудовольствие реакционеров еще до захвата власти национал-социалистами. Известное выражение «*entartete Kunst*» («вырождающееся, дегенерирующее искусство») не раз появлялось в печати в связи с его именем. Но недоброжелатели Хиндемита, взяв управление искусством в свои руки, не сразу решились открыто объявить войну.

Когда была организована Имперская музыкальная палата и профессиональное объединение композиторов с руководящим советом из двенадцати «ведущих компо-

---

<sup>33</sup> Анализ симфонии «Художник Матис» см. на с. 201—210.

зителей» Германии, среди них рядом с Рихардом Штраусом, Гансом Пфицнером, Зигфридом фон Хаузеггером, Германом Унгером, Эмилем Николаусом фон Резничком, Георгом Шуманом был назван и Пауль Хиндемит. Его включили в этот совет по настоянию Штрауса и с разрешения Геббельса. Сам Хиндемит, как и всякий живущий в Германии композитор, должен быть стать членом композиторской организации, так как оставаясь вне ее, он не имел бы права ни на исполнение своей музыки, ни на сохранение за собой штатной должности в государственном учреждении.

Когда музыка Хиндемита прозвучала в торжественном концерте (там же исполнялись произведения Шиллингса, Хаузеггера, Г. Шумана, Гренера, Резничка, Пфицнера и Р. Штрауса)<sup>34</sup>, национал-социалистский журнал «Die Musik» обрушился на композитора, отказывая ему в праве представлять немецкое искусство<sup>35</sup>.

К этому времени Германия теоретически освободилась от так называемой «новой музыки», которая объявлялась продуктом распада и на первых порах была заменена произведениями лояльных в отношении нового режима композиторов (Р. Штраус, Пфицнер, Гренер, Шиллингс); Хиндемит, безусловно, принадлежал к этой отвергнутой «новой музыке».

Кроме того, «культурная политика» нового режима предписывала «очищение» немецкой музыки от чуждых ей «неарийских» элементов, и Хиндемиту ставились в вину многие его дружеские связи, совместная работа со скрипачом Гольдбергом и виолончелистом Фойерманом, его брак с дочерью Роттенберга<sup>36</sup>.

Фуртвенглер выступил в печати с попыткой предотвратить дискриминацию среди артистов. Ответа, конечно, не последовало.

В это время из немецких оперных театров, симфонических оркестров, из музыкальных учебных заведений были изгнаны лучшие музыканты. Среди них Бруно Вальтер, Фриц Штидри, Фриц Буш, Отто Клемперер, Оскар Фрид, Густав Брехер, Ганс Флеш, Эммануэль Фойерман, Борис Эйсер, Леонид Крейцер, Артур Шна-

<sup>34</sup> Музыка Хиндемита была включена в программу лишь на том основании, что он вошел в правление Имперской музыкальной палаты.

<sup>35</sup> Материалы кампании против Хиндемита приводятся по кн.: Wulf Joseph. Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation. Gutersloh, 1963.

<sup>36</sup> Жена композитора, Гертруда Хиндемит, по отцу была еврейкой.

бель и многие другие. Штурмовые отряды нацистов хозайничали на концертах и оперных спектаклях.

Газеты сообщали о бандитских акциях штурмовиков. Так, например, 8 марта, по сообщению «Vossische Zeitung», дирижер Фриц Буш был изгнан из Берлинской оперы во время спектакля «Риголетто», которым он дирижировал. В зал театра вошел штурмовой отряд из шестидесяти человек. Начальник отряда объявил публике, что руководить театром будет он, а спектакль будет вести некто Штриглер. Буш попытался дирижировать дальше, но штурмовики устроили невообразимый шум, и Штриглер силой занял место за дирижерским пультом.

12 марта 1934 года в Берлине с невиданным успехом под управлением Фуртвенглера была исполнена симфония «Художник Матис».

В майском номере журнала «Die Musik» рядом с сообщением об успешной премьере симфонии приводятся многочисленные отклики ведущих немецких газет. Г. Г. Штуккеншмидт писал о бурных проявлениях восторга публики и о подвиге Фуртвенглера, решившегося в такой обстановке исполнить симфонию. После этого концерта единый фронт национал-социалистской критики, выступившей дружно против Хиндемита, был поколеблен: некоторых подкупил «национальный пафос» этого нового произведения. Восторженный хор пополнился вдруг голосами стойких и постоянных недоброжелателей Хиндемита, таких, как Вальтер Абендрот, Фриц Штеге, Фридрих Герцог, то есть официозных национал-социалистских критиков. Выступил с письмом в защиту Хиндемита и композитор Пауль Гренер. Вероятно, все они получили какие-то указания «свыше», вероятно, это была попытка национал-социалистов перетянуть Хиндемита на свою сторону или хотя бы заставить его выступить публично с изъявлением своей благодарности новому режиму. Иначе как мог решиться хотя бы Герцог, этот «палач пера», столь безоглядно отрицать собственную, только что сформулированную точку зрения на Хиндемита...

Но Хиндемита не оправдал надежд. Он промолчал, как и прежде. И следующий же, июньский, номер «Die Musik» снова публикует позорящие и провоцирующие материалы по «делу Хиндемита»: в сенсационном открытом письме австрийского композитора Германа Кундиграбера сообщалось, что он раньше Хиндемита написал сочинение на ту же тему, что и «Художник Матис».

Таким образом, в официальном нацистском журнале Хиндемита хотели представить как композитора, крадущего чужие мысли<sup>37</sup>.

В ноябре началась новая волна кампании против Хиндемита в газетах и журналах. Музыкальные пародии в ранних одноактных операх, невинные музыкальные шутки, участие в «Молодежном движении», сотрудничество с Брехтом — все фигурировало в качестве поводов для гонений на Хиндемита. Веривший в свой авторитет и свою незаменимость Фуртвенглер выступил в защиту Хиндемита.

25 ноября 1934 года «Deutsche Allgemeine Zeitung» опубликовала статью Фуртвенглера «Дело Хиндемита».

«В определенных кругах началась борьба против Пауля Хиндемита на том основании, что будто бы он для новой Германии „неприемлем“. Почему? Что ему инкриминируется? Прежде всего, обвинение чисто политического характера, будто он породнился с евреями и участвовал на протяжении многих лет как альтист в состоящем частично из евреев Амар-квартиле, который он сам создал; что он уже после национал-социалистской революции, концертируя с двумя эмигрировавшими евреями, записывался на пластинки».

Изложив некоторые разъяснения, Фуртвенглер делает вывод: «Даже противникам Хиндемита ясно, что такие нападки на него нельзя вести только на этих основаниях».

Далее Фуртвенглер опровергает правомерность нападок на ранние оперы Хиндемита в то время, когда он уже сложился как зрелый мастер, создатель симфонии «Художник Матис».

«Всюду, где она прозвучала, начиная с премьеры 1934 года, она произвела очень сильное впечатление, и даже на тех, кто не был раньше другом Хиндемита. [...] Восемь месяцев назад, когда это произведение появилось, его еще более или менее оставляли в покое, может быть, по неосознанной нерешительности не желая вмешиваться в процесс художественно-творческого становления. Сегодня, хотя композитор с тех пор еще не обнаруживал ничего нового, пытаются наверстать упущенное: оклеветать его публично и даже — этим может кончиться дело — изгнать его из Германии. Для этого не пренебрегают ничем, в этой связи не гнушаются при случае даже вспомнить его плохо понятые насмешки над Пуччини и Вагнером, как будто Хиндемит не знал, кто такой Вагнер! [...]

---

<sup>37</sup> Посредственный композитор Кундиграбер и в самом деле сочинил четыре симфонические поэмы по мотивам Изенгеймского алтаря, и не удивительно, что сочинил он их раньше, чем Хиндемит обратился к этому материалу: Кундиграбер тридцать четыре года подряд был городским музикдиректором в Ашаффенбурге, а потом директором консерватории в Клагенфурте — в местах, с которыми тесно связана жизнь исторического Матиса Готхарта-Найтхарта, и это, естественно, могло навести его на мысль о таком музыкальном произведении. Конечно, общим у Хиндемита и Кундиграбера было только название.

Следует с уверенностью констатировать, — заключает Фуртвенглер, — что для мирового значения немецкой музыки никто из молодого поколения не сделал больше, чем Пауль Хиндемит. Впрочем, сегодня еще нельзя предвидеть, какое значение будет иметь творчество Хиндемита для будущего. Однако не это здесь дискутируется. Сейчас речь идет о гораздо большем, чем частное „дело Хиндемита“ — об общем вопросе принципиального характера. И далее: мы должны уяснить себе, что, учитывая проявляющуюся во всем мире несказанную бедность истинно продуктивными музыкантами, мы не можем себе позволить отказываться, не раздумывая, от такого человека, как Хиндемит».

Газета разошлась мгновенно, и тираж ее сразу был перепечатан снова. Фуртвенглер и на репетиции, и на спектакле, состоявшихся в тот же день, был встречен длительными горячими аплодисментами, которые выражали сочувствие его выступлению в печати.

Хиндемиту это не помогло. Ноябрьский номер «Die Musik» объявил окончательный приговор композитору: «Пауль Хиндемит в культурно-политическом смысле неприемлем». Фактически это было официальным запрещением исполнять его музыку.

4 декабря Фуртвенглер в знак протеста заявил об отставке и об отказе выполнять обязанности вице-президента Имперской музыкальной палаты, от руководства Берлинским филармоническим оркестром и Берлинской государственной оперой. Неожиданно для всех и более всего для самого Фуртвенглера его отставка была принята.

Кампания в печати против Хиндемита продолжалась. В нее включился даже главный «культурный идеолог» национал-социализма Альфред Розенберг.

7 декабря в отчете газеты «Berliner Lokal-Anzeiger» о митинге деятелей культуры в берлинском Дворце спорта была опубликована речь Геббельса, содержащая выпады против Хиндемита и прямую полемику со статьей Фуртвенглера, которому в данном случае, по мнению Геббельса, изменил политический инстинкт.

Получив отставку, Фуртвенглер провел несколько месяцев в уединении в Тегернзее, связанный запрещением выезда за границу. Однако полная отставка была непосильным испытанием для его артистического темперамента и самолюбия, и в начале 1935 года он признался перед Геббельсом, что писал свою шумевшую статью в защиту Хиндемита только как «эксперт и профессионал», что он не имел в виду политических последствий своего поступка и не собирался «вмешиваться в имперскую политику управления искусством», кото-



рая должна определяться лишь одним «фюлером и его полномочными министрами». Фуртвенглер был прощен. Став в 30-е годы как бы «музыкальным папой Германии», Фуртвенглер, при всем своем профессиональном авторитете, оставался модным дирижером с психологией «звезды», «примадонны». Он мог себе позволить и в нацистской среде продолжать гениально интерпретировать Бетховена и Вагнера, оставаясь в границах своего музыкального вкуса и чувствуя себя честным исполнителем воли этих великих национальных художников, хотя социально, психологически и политически он «обслуживал режим» и был устройтеlem празднеств при дворе убийц. Под чистые звуки управляемых им оркестров свершалась вся страшная жизнь третьего рейха, и Фуртвенглеровский Бетховен, Фуртвенглеровский Вагнер стали такими же характерными символами этого мира, как его свастики, его барабаны, парады, истошные выкрики речей «фюрера».

С конца 1934 года имя Хиндемита исчезает из концертных программ. В январе 1935 года «Die Musik» публикует статью Герцога, буквально уничтожающую Хиндемита, а «Die neue Literatur», печатный орган немецких писателей, поддерживавших национал-социалистов, расценивал травлю Хиндемита и Фуртвенглера как «акт очищения и освобождения» и высказал требование «вырвать оملу с корнем», чтобы древо немецкого искусства могло снова цвести и плодоносить.

Отклики мировой прессы на сенсационные события в немецкой музыкальной жизни были многочисленными и путанными. Газета «Telegraf» высказывала предположение, что вся кампания против Хиндемита и Фуртвенглера — дело рук Рихарда Штрауса, который не питал склонности к музыке Хиндемита и хотел за счет Фуртвенглера поднять выше своего фаворита Клеменса Крауса. «Morning Post» истолковала все дело как простой спор, в котором Фуртвенглер старался доказать, что Хиндемит не еврей. Страсбургская газета «Neueste Nachrichten» объясняла, что вся беда в том, что Хиндемит — свояк радионинтенданта Флеша, который в свое время, как и Хиндемит, взял в жены дочь франкфуртского еврея Роттенберга. «Journal des Débats» сообщал о многих отставках, в том числе и Рихарда Штрауса, который послал об этом телеграмму Геббельсу. Заявление Штрауса об отставке с поста президента Имперской музыкальной палаты связывалось с именем его либреттиста Стефана Цвейга, а также с тем, что невестка композитора происходит из еврейского дома крупного пражского промышленника Э. Графа.

Гонения на Хиндемита не были спровоцированы только действием расового законодательства нацистов, коснувшегося жены композитора, как ошибочно утверждается в некоторых музыковедческих трудах у нас и на

Западе, когда желают уменьшить значение кампании 1934 года в личной биографии Хиндемита. Газетная травля и административные преследования были результатом категорического неприятия искусства Хиндемита, которое звучало не в духе той парадно-апофеозной музыки, что была рекомендована немецкому народу «фюрером» в качестве духовной пищи, и было объявлено «вненациональным», «космополитическим» и «декадентским».

На протяжении всей клеветнической кампании Хиндемита работал молча, ни разу не дав себя втянуть в постыдное препирательство с недостойными оппонентами.

Письмо композитора к издателю В. Штрекеру проливает свет на отношение композитора к происходящим событиям: «...я сам придерживаюсь того мнения, что моя музыка не менее шести лет как вышла из состояния экспериментирования и что для справедливого суждения о моих намерениях в первую очередь нужно учитывать музыку этого последнего времени. То, что предшествовавшие эксперименты проходили на виду общественности, объясняется частично музыкально-исторической ситуацией, которая на протяжении десятилетий располагала композиторов не скрывать от мира своих замыслов, а также — моими наклонностями [...], которые не позволяют мне, спрятавшись за нотными листами и письменными столами, конструировать то, что практически непригодно для использования. [...] Я как композитор и исполнитель поднялся с самого низа наверх через практику. При таком методе работы отходы неизбежны, и я ничего не имею против, если все мои окольные путанные пути остаются на виду после достигнутой мною ясности, но следовало бы хоть настолько быть справедливым, чтобы отдать должное главному, не концентрируя внимание на побочном»<sup>38</sup>.

В эти годы, в жизни Хиндемита особенно напряженные и опасные, его творческий дар, как бы на зло суровой действительности, приносил свои лучшие плоды. Композитор завершает работу над партитурой оперы; пишет альтовый концерт «Шванендрээр» — одно из самых светлых и красивых своих произведений; несколько месяцев спустя создает «Траурную музыку для альта с оркестром» (на смерть английского короля Георга V) — произведение скорбное, но все же лирически-просветленное; заканчивает сочинение вокального цикла на стихи Гельдерлина для тенора и фортепиано. Это короткие стихотворные фрагменты: «К паркам», «Заход солнца», «Прежде и теперь», «Утром», «Фрагмент», «Ве-

<sup>38</sup> Письмо написано в мае 1935 года. Цит. по кн.: Briner A. Paul Hindemith, S. 107.

черняя фантазия», положенные на музыку с изяществом и тонким вкусом. Несомненно, Хиндемит выбрал эти стихи, восхищаясь их красотой и совершенством. Благородный трагический пафос элегий акцентирует горечь старости, усталость, утомление от безнадежной борьбы в неверном, непрочном мире.

Жизнь Хиндемита утрачивает стабильность: он часто проводит время в длительных поездках. Оставаясь гражданином своей страны лишь формально, духовно композитор уже отдаляется от нацистской Германии 30-х годов.

Еще не стихла кампания поношений Хиндемита, а турецкое правительство пригласило его в Анкару в качестве консультанта для проведения «музыкальной реформы»; это потребовало нескольких его поездок в Турцию, начиная с 1935 года.

Идею музыкальной реформы выдвинул сам президент турецкой республики Мустафа Кемаль в своем выступлении в Великом национальном собрании. Он говорил о необходимости освоить музыкальную технику передовых стран для разработки богатств народной музыки и создания на этой основе новой школы турецкой музыки.

Хиндемит составляет «Предложения для построения турецкой музыкальной жизни». Основные пункты этой записки:

Закупка современных инструментов для оркестров и школ.

Устройство учебных библиотек.

Военная музыка. Образование военных музыкантов.

Служебная инструкция для инструментальных мастеров.

Комплектование оркестров. Художественное руководство оркестрами.

Концерты в Анкаре. Концерты камерной музыки.

Сборники хоровых песен.

Коллегии учителей. Новая государственная музыкальная школа.

Доклад об экзаменах. Музыкальное воспитание в народных домах.

Планы для Стамбула.

В начале 1936 года Хиндемит едет также в Лондон для записи своей музыки на пластинки фирмой «British Broadcasting Corporation». В ноябре — он уже в Венеции как участник Интернационального музыкального фестиваля. Продолжается исполнительская деятельность Хиндемита: он много выступает в Соединенных Штатах Америки, в Швейцарии.

В эти кочевые годы композитор сочинил целый цикл сонат для всех почти инструментов, множество вокальных миниатюр, инструментальных пьес самого различного назначения, хоровые песни.

В марте Хиндемит оставляет работу в Берлинской высшей музыкальной школе. Композитор был вынужден сделать это как раз тогда, когда его имя стало символом всего живого и перспективного в музыкальном искусстве; ведь за десять лет, предшествовавших 1934 году, он создал школу новой немецкой музыки...

Крупные творческие работы Хиндемит осуществляет теперь часто за пределами Германии. Так, летом 1937 года в Позитано (Италия) в содружестве с известным балетмейстером и танцором Леонидом Мясинным он создает танцевальную легенду «Достославнейшее видение».

Сценарий балета написан по мотивам одной из глав сочинения святого Франциска Ассизского «Fioretti» («Цветочки»).

Франциск — трубадур и сын богатого торговца коврами — проводит свою жизнь в пирах, в компании веселых и праздных молодых людей. Однажды он грубо прогнал нищего от праздничного стола, но им овладело раскаяние, и прежняя его жизнь стала ему ненавистной. У Франциска постепенно созревает идея разрыва с прежней жизнью, внутреннего отъединения от богатства. Он ушел из отцовского дома к солдатам, но их грабежи, их жестокость его возмутили. Однажды, когда в споре он был избит солдатами, ему явились три женские фигуры: Целомудренность, Смирение и Бедность. Друзья стали звать его в родные места, но он отказался вернуться к прежней жизни, перестал петь на богатых пирах. Песнь трубадура застревала в его горле. Вид несчастья и бедности все время преследовал его. Он раздавал нищим все свои богатства. Друзья объявили его умалишенным. В действительности же из бездны греха он возвысился до святости и благочестия.

Вот неподалеку от Ассизи сидит он у дороги на голой земле и музицирует; две простые палки заменяют ему скрипку. Мимо бегут его прежние друзья, а за ними гонится волк. Святой Франциск укрощает дикого зверя звуками своей музыки.

Теперь пришло время отпраздновать его свадьбу с Бедностью. Друзья готовят символический обряд и свадебную трапезу: хлеб и воду. Бедность принимает его в свой мир, как любящая мать потерянного сына. Природа празднует его свадьбу с Бедностью под ликующие звуки гимна солнцу. Балет завершается шествием монахов-францисканцев, которые приняли обет святого Франциска: бедность, бескорыстие, помощь ближнему.

Музыка Хиндемита к этому балету легкая и прозрачная. Это инструментальная музыка без особой «балетной» специфики, выразительно использующая жанровую характерность традиционных стилизованных форм. В первой картине — старофранцузская песня. Во вто-

рой — блестящий военный марш. Свадьба святого с Бедностью — рондо. Когда отвергнувший богатство и дом своего отца Франциск молится богу в горах около Ассизи, звучит выразительная «Медитация», похожая на некоторые лирические эпизоды «Художника Матиса» и медленные части сонат Хиндемита. (Эта пьеса впоследствии отдельно была обработана для разных солирующих инструментов.) Заключительная часть балета — с виртуозным полифоническим искусством построенная пассакалия: Франциск своим танцем приветствует восходящее солнце. Разрабатывается тема гимна «*Inscipit laudes creaturarum*».

Оркестр состоит из духовых, струнного квартета, литавр и нескольких ударных. Инструментальные краски не смешиваются, группы инструментов выступают замкнуто в унисонном ведении голосов. Носители мелодии — деревянные духовые, и только в одном эпизоде долгое соло тромбона на фоне *pizzicato* струнных рисует неуклюжие прыжки волка.

Целомудренный и строгий тон произведения определяется песней «*Ce fut en mai*»:



Эта французская мелодия, появляясь в первой же картине, оказывается лейттемой всего произведения, как «Три ангела пели» в опере «Художник Матис». Однако по существу балет едва ли сравним с названной оперой. Характер назидательной притчи, стилизация главным образом миниатюрных форм при особом изяществе, красивой и тонкой отделке деталей — все это создает впечатление некоторой игрушечности.

Мясин оставил воспоминания о том, как родился замысел хореографической легенды о Франциске Ассизском:

«Эта мысль дана была мне Хиндемитом, с которым я случайно встретился во Флоренции. Он только что пришел из большой церкви Санта Кроче, где есть фрески Джотто со сценами из жизни Франциска Ассизского. Они произвели на

него глубокое впечатление, и, взяв меня за руку, он торопливо потащил меня назад, в церковь, чтобы я их посмотрел. Я тоже был поражен их духовной красотой и мог хорошо представить, почему они так взволновали Хиндемита. Однако, когда он предложил совместно написать балет из жизни Франциска, я заколебался. Фрески захватили меня, но я чувствовал, что потребуются еще длительное время, прежде чем я смогу представить себе эту тему в форме балета. Я обещал Хиндемиту сообщить о своем решении и в течение нескольких месяцев читал все о святом Франциске, что сумел раздобыть.

Я был глубоко взволнован его искренними поисками истины, его непорочностью, чистотой, любовью к бедным и слабым. Многие эпизоды его жизни, казалось бы, так и напрашивались на сценическую обработку: его видения „госпожи Бедности“, его отказ от наследства, уход из родительского дома, поиски бога в пылких молитвах его души. Но я все еще не был уверен в возможности хореографического выражения такого сюжета.

Я решил, что подходящим человеком, с которым я мог бы все это обсудить, является Франсуа Мориак. Я подготовил себе возможность приехать в Париж и навестить его. Идеей Хиндемита он заинтересовался, но у него возникли серьезные опасения. То простое и духовно чистое, что было в жизни Франциска, казалось ему, почти невозможно передать хореографией. Я же, наоборот, именно с этих пор почувствовал, что идея открыла мою фантазию и я смогу теперь из нее что-то сделать. Поэтому я написал Хиндемиту и пригласил его с женой посетить Галли.

Они приехали на несколько летних недель, и мы начали работу над балетом. [...]

Он решил построить свою партитуру на старой церковной музыке Франции, прежде всего на музыке великого композитора XVI века Гийома де Машо. Однажды в воскресенье после обеда — мы все еще были на Галли — мы все вместе поехали на лодке в Амальфи и застали там на пьядца играющий военный оркестр. Сверкающие медные инструменты доставляли Хиндемиту радость, и он медленно водил меня вокруг эстрады, указывая на трубы, тубы, тромбоны и валторны, и хвастал смеясь, что умеет на всех на них играть. Когда мы начали в Монте-Карло разучивать „Достославнейшее видение“, Хиндемит также присоединился к нам, приходил на каждую репетицию и давал мне советы по хореографии. Он сам проиграл партитуру и объяснил мне построение некоторых музыкальных разделов, которые оказались чрезвычайно сложными и трудными для моего понимания.

Декорации я поручил Павлу Челищеву, и он был настолько увлечен темой, что создал на этот раз лучшие свои декорации и костюмы, все — в чистейшем стиле итальянского средневековья. В хореографическом образе святого Франциска я попытался передать все стадии развития его личности, прежде чем он дошел до жизни праведника. [...]

„Достославнейшее видение“ в действительности вовсе не было балетом в традиционном смысле. Это драматическое

и хореографическое изображение „жития“ святого Франциска, в котором Хиндемит, Челищев и я пытались создать и сохранить мистически-возвышенное настроение. Произведение было впервые исполнено летом 1938 года в Друри-Лейн и привлекло широкие круги зрителей, среди которых были сотни священников со всей Англии»<sup>39</sup>.

С Германией Хиндемита уже ничто не связывало. Здесь ни мировая известность, ни высокий профессиональный авторитет, ни редкая активность его действительно крупного таланта не послужили ему защитой от политического террора. После газетной «проработки» 1934 года имя его было вычеркнуто из фонда «национальной культуры», исполнение его музыки было запрещено.

Фестивали новой музыки в Германии прекратились. Ни один художник крупного масштаба не смог развернуться, расцвести в те годы на немецкой земле так, чтобы полностью раскрыть себя, свой талант, и одновременно — слиться с временем, восславить свое время, свой народ, свою страну. Все истинные художники заняли позицию тайного или явного сопротивления нацистскому государству. Многие направились в американскую эмиграцию. Оставшаяся в Германии меньшая часть их вынуждена была безмолвствовать.

Хиндемит покинул зачумленную страну и остался свободным художником или, точнее, более свободным, чем его коллеги, оставшиеся в Германии. Это не избавило его от соприкосновения с той или иной идеологией. Сегодня можно признать, что он был истинным сыном своего насквозь идеологизированного времени, но желал неукоснительно соблюдать «свободу выбора». Он желал служить своим искусством, но служить лишь по доброй воле, без принуждения извне.

В августе 1938 года Хиндемит окончательно расстался со своей берлинской квартирой и через Франкфурт направился в Швейцарию, ища спасения от тягот нацистского режима.

<sup>39</sup> Цит. по кн.: Briner A. Paul Hindemith, S. 117—119

**Швейцария. Цюрихская премьера оперы  
«Художник Матис»**

Многим представителям немецкого искусства Швейцария казалась сказочно прекрасной страной гор, страной свободы и мира, непричастной к нечистой суете индустриальных городов Германии, от которой всегда можно было ожидать политических и военных взрывов.

Хиндемит любил Швейцарию с детства. Еще мальчиком он жил во время школьных каникул в детском санатории в горной местности Ааргау (напоминанием о том времени были сочиненные им «Песни на ааргауском наречии»).

В молодости композитор искал в швейцарских Альпах свою «Касталию», и в каком-то смысле нашел ее. Не тогда, когда он в летний сезон подрабатывал концертмейстером-скрипачом в курортных оркестриках, а позже, когда Музыкальная коллегия Винтертура начала регулярно исполнять его собственные произведения для оркестра.

В 1923 году там прозвучал цикл «Молодая служанка» для женского голоса, струнного квартета, флейты и кларнета (текст Г. Тракля). Дирижер Эрнст Вольтерс руководил разучиванием и исполнением этого необычного сочинения, поразившего мрачной экспрессией и странной скупостью выразительных средств<sup>1</sup>. Между прочим, партию кларнета тогда взял на себя и с большим наслаждением исполнил будущий друг Хиндемита Вернер Рейнхарт. Именно по его инициативе, из-за его искреннего увлечения новой музыкой Музыкальная коллегия Винтертура устанавливает тесную и постоянную связь с Хиндемитом. В том же году квартет Амара исполнял в Винтертуре второй квартет Хиндемита. Примерно через год после премьеры в Зальцбурге Рейнхарт играл партию кларнета в квинтете для кларнета и струнного квартета, и Хиндемит посвятил Рейнхарту это сочинение, подарив ему также рукопись партитуры с голосами.

<sup>1</sup> Подробнее об этом произведении см. на с. 318—319.



Весной 1925 года в Винтертуре прозвучали «Камерная музыка» № 2, «Маленькая камерная музыка» для пяти духовых, сольные скрипичная и альтовая сонаты и состоялось первое исполнение цикла «Серенады» для сопрано, гобоя, альты и виолончели, в котором приняли участие Гертруда (вокальная партия) и Пауль Хиндемит (партия альты). В 1934 году здесь прозвучал «Филармонический концерт».

С начала 20-х годов Хиндемит часто проводил в Швейцарии отпуск и сочинял там музыку. О Валлисе он говорил как о второй родине. С изменением ситуации в Германии концерты Винтертура становились все более значительными явлениями в артистической жизни Хиндемита. Здесь же исполнялись запрещенные в фашистских странах сочинения «нововенцев», а также Бартока, Алонса Хабы и других. Каждое свое новое произведение Хиндемит стремился как можно раньше исполнить перед преданной ему и высококультурной публикой швейцарского городка.

Когда в 1938 году композитор вынужден был покинуть Германию, для него не было сомнений, куда ему следует направиться прежде всего. Он нашел себе пристанище в деревне Блюш об Сиерра (кантон Валлис), высоко в горах над замком Мюзо, где когда-то, в свои поздние годы жил Рильке и сочинил «Сонеты к Орфею». Из этого тихого места Хиндемит совершал короткие поездки в США, Францию, Италию. Связи его с Музыкальной коллегией Винтертура и с Рейнхартом стали еще более тесными.

Вернер Рейнхарт, известный меценат и музыкант-любитель, был страстным коллекционером автографов. В его собрании (Рихенбергский фонд в Винтертуре) находится немало рукописей Хиндемита: опера «Убийца, надежда женщин», «Камерная музыка» ор. 24 № 1, квинтет ор. 30, вокальный цикл «Серенады», скрипичная соната в тональности E (1935 года), «Филармонический концерт», четыре оркестрованные песни из «Жития Марии», а также записи и рисунки Хиндемита, сделанные им в разное время в «Рихенбергской книге посетителей».

Ряд писем Хиндемита к Рейнхарту<sup>2</sup> свидетельствует о растущей дружбе между ними. Рейнхарт постоянно бывал на фестивалях новой камерной музыки в Донауэшингене, Баден-Бадене. Гертруда и Пауль Хиндемит гостили в валлиском замке Рейнхарта — Мюзо, Рейнхарт посещал их в Берлине.

Крупнейшим событием швейцарских лет была постановка оперы «Художник Матис» в Цюрихском город-

<sup>2</sup> См. публикацию: Briner A. Paul Hindemith und Wintertur. — «Melos», 1969, № 4, S. 167 — 175.

ском театре. Легко представить себе, какое значение для прогрессивной мировой музыкальной культуры имела эта швейцарская премьера.

Автор рецензии, гонимый в Германии критик, лишенный уже права литературной деятельности в своей стране, Г. Г. Штуккеншмидт, писал:

«Городской Цюрихский театр принадлежит сегодня, вместе с Пражским новым немецким театром, к тем сценам, которые еще сохраняют общеевропейское значение. Свой репертуарный план они могут формировать, имея в виду весь мир, в духе культурного гуманизма. [...] В прошлом году центром интернациональных интересов была премьера „Лулу“ А. Берга; в этом году интернациональная публика собралась на премьеру новой оперы Хиндемита. В первых рядах партера можно было видеть Э. Ансерме, Д. Мийо, Витторио Рнети, Ганса Росбауда, Отмара Шёка, Г. В. Штейнберга, Вл. Фогеля и многих других известных музыкантов, которые приехали из всех стран, в том числе из Нью-Йорка и Каира.

Оркестровка с ее необычными звучаниями инструментальных групп, употреблением жестких контрапунктов меди, нежными, высокими соло флейт [...] — все это необычайно характерно для общей стилистической установки Хиндемита. Оркестровка, несмотря на ее симфоническую манеру, указывает на связи с предклассической музыкой. Также и полифония Хиндемита идет не столько от Бетховена и Вагнера, сколько от немецкой оперы барокко, от Шютца и И.-С. Баха.

Действительно, Хиндемит по натуре не драматург, не театральный композитор. То и дело симфоническое начало прорывается на первый план и инструменты подавляют вокальное звучание. Также и текст либретто не все характеры и ситуации представляет достаточно полно, а частые длинноты еще более акцентируют собственно монологический характер этого сочинения. И все же сценическое действие связывает воедино множество разных сцен, а возвышенность этически-духовного в этом произведении сравнима с двумя другими мастерскими работами в области немецкой оперы: с бетховенским „Фиделио“ и „Палестриной“ Пфизнера. Чем дальше развивается действие, тем больше сгущается напряженность. Дуэт в третьей картине с возгласом Матиса „Ich kann nicht mehr malen“ и гимном лютеран, сопровождаемым медью, приводят в конце этой картины к первой кульминации. Еще более сильные аплодисменты раздаются после пятой картины (большая сцена кардинала и Урсулы Ридингер, за которой следует искусно сделанный квартет). Уже здесь Хиндемит должен был одиннадцать раз показываться публике. Сильнейший в драматургическом смысле момент дает, однако, шестая картина, когда в ночном лесу Матиса терзают видения. И с музыкальной точки зрения это самая новая, современная часть произведения с одиннадцатизвучным вводным мотивом, вторгающимся в сферу шёнберговского языка, и с грегорианской хоральной мелодией, вплетенной в величественный симфонический ансамбль. Лишь следующая сцена с Павлом слишком длинна. Утонченная и неж-

ная музыка в сцене смерти Регины и прекрасная интерлюдия „Положение во гроб“ создают основное настроение финала. В резинящий Матиса, в его потрясающем прощании с миром этическая идея произведения достигает высшей точки своего драматургического выражения [...].

Премьера свидетельствовала о доброй воле и высоких художественных возможностях всех участников спектакля. Это была постановка без всяких компромиссов, с хорошим пониманием стиля. Спектакль длился с восьми до двенадцати ночи. Дирижер Роберт Ф. Денцлер понял особые свойства полифонического письма в этом сочинении и сумел передать терпкое и ясное звучание, подобное резьбе по дереву [...]. Поразительно звучал знаменитый хор Хойзермана, который пополнил собой театральный хор в сцене искушения святого Антония и легко преодолевал исключительные трудности»<sup>3</sup>.

Опера Хиндемита даже в грозные предвоенные месяцы 1939 года не осталась достоянием одного лишь Цюриха. Ее транслировали радиостанции некоторых европейских городов, а 9 и 11 марта 1939 года Цюрихский театр показал ее в Амстердаме.

Это были единственные в своем роде гастроли. Декорации везли через Германию туда и обратно в запломбированном вагоне как взрывчатый груз. Одновременно в Амстердаме была устроена выставка Грюневальда. Опера имела огромный успех, однако немецкая пресса соблюдала гробовое молчание. «После опыта, приобретенного мной раньше, — писал Хиндемит, — это не кажется мне удивительным, это лишь доказывает, что принятые сейчас решения вполне правильны. Известные надежды, возлагаемые теперь на совершенно идиотский режим, вряд ли в ближайшее время будут изжиты. Есть лишь две вещи, к которым следует стремиться: профессионально честная музыка и чистая совесть. И о том и о другом я уже позаботился»<sup>4</sup>.

Жизнь в Кантоне Валлис была спокойной. Здесь Хиндемит занимается партитурами уже написанных сочинений — оперы «Художник Матис» и балета «Достославнейшее видение»: вносит поправки и изменения. Здесь он делает переложение для голоса с оркестром четырех песен из цикла «Житие Марии».

Концерт для скрипки с оркестром, созданный в это время, — зрелое сочинение, в котором композитор близок к «большим» концертам классико-романтического типа с их пышностью и величием единоборства солиста и оркестра. Но это не борьба в собственном смысле слова, а скорее воодушевленная игра, полная силы, дина-

<sup>3</sup> Stuckenschmidt H. H. Oper in dieser Zeit. Hannover, 1964. S. 19—20. Рецензия от 31 мая 1938 года.

<sup>4</sup> Цит. по кн.: Brieger A. Paul Hindemith, S. 140.

мики, инициативы. Вместе с тем это насквозь лирическое сочинение <sup>5</sup>.

Вскоре появляется серия сонат для различных инструментов и фортепиано, соната для арфы, создаются шесть хоров на французские стихи Рильке и пять хоров на старинные тексты и на тексты Ницше и Келлера.

### **«Руководство по композиции»**

В Швейцарии Хиндемит написал несколько докладов-статей на разные музыкально-публицистические и педагогические темы и закончил вторую часть своего педагогического труда «Руководство по композиции» — «Упражнение в двухголосии».

Первая, теоретическая часть книги имеет введение, содержащее некоторые принципиальные установки автора, и главы: «Рабочий материал» (определения элементарных понятий), «Свойства строительного материала» (интервалы, аккорды и разделение их на группы), «Гармония», «Мелодика» и приложение, состоящее из анализов грегорианского хора «Dies irae» (мелодический анализ), баллады Гийома де Машо «Il m'est avis» (общий анализ), трехголосной инвенции фа минор И.-С. Баха (гармонический анализ), вступления к «Тристану и Изольде» Вагнера (гармонический и мелодический анализ), фортепианной сонаты Стравинского (гармонический анализ первой части), фортепианной пьесы Шёнберга ор. 33 (гармонический анализ тактов 19—29), вступления к опере «Художник Матис» (общий анализ). Во второй части после короткого предисловия следуют главы с описанием упражнений: построение простейших одноголосных мелодий, основы двухголосия, развитая мелодика, основы построения мелодии, тональность мелодий, свободное двухголосие и другие.

В своей книге композитор обращается прежде всего к учителю, которому он пытается помочь привести теоретическую систему музыки в соответствие с новым музыкальным материалом. Хиндемит выступает против консерватизма в обучении, за новую свободу, которая представлялась ему, однако, как новый порядок организации материала, как следование новым и не менее строгим, чем прежде, законам.

В теоретической части первой книги Хиндемит дает ответы на важные для профессионального музыканта вопросы: какой гармонический закон действует сегодня

---

<sup>5</sup> О концерте для скрипки с оркестром см. на с. 244—246.

в музыке, по какому принципу строятся мелодии, на каком принципе основываются каденции, в чем проявляется рациональное, осмысленное и где начинается произвол в музыкальной композиции. Хиндемит делает попытку дать систематизированное учение о технике композиции, главный смысл которого показать, что новая свобода может быть использована осмысленно, разумно. Хиндемит требует, чтобы расширение звукового материала было глубоко обосновано точным знанием о природе и художественных возможностях музыкальных звуков и их сочетаний. Около половины первой части «Руководства по композиции» посвящено исследованию этого рабочего материала музыкального искусства и его строительных основ. Хиндемит при этом поддерживает многие положения традиционной теории (например, в рассмотрении свойств натурального звукоряда), но главное отличие его концепции от общепринятой в том, что в его системе все двенадцать звуков хроматической шкалы принимаются за основные, равноправные ступени гаммы, принадлежащие одной тональности.

Из этих двенадцати ступеней одни более, другие менее удалены от тонального центра, но степень этой удаленности не делает одни ступени основными, а другие — производными, как это было бы в мажоро-минорной диатонической системе. Таким образом, система Хиндемита — это хроматическая ладотональная система. В основе ее лежит определенная и неизменная иерархия звуков. Хиндемит убежден, что в музыке всегда, при всех возможных сочетаниях звуков, должны быть звуки господствующие и звуки подчиненные. Хроматический ряд звуков, расположенных в порядке удаления от основного тона и ослабления степени родства, он считает изначально данным и неизменным:



«Здесь не имеют значения ни вопросы стиля, ни прогресс, так же, как не может быть стиля в „единожды один“ и прогресса в простейших законах механики»<sup>6</sup>. От порядка, использующего закономерности натурального звукоряда, зависит связь созвучий, порядок следования гармоний и вообще все гармоническое развитие в произведении.

При рассмотрении взаимоотношений звуков в интервалах и аккордах гармонически, по вертикали, Хиндемит опирается на акустическое явление разностных ком-

<sup>6</sup> Hindemith Paul. *Unterweisung im Tonsatz*, Bd 1. Mainz, 1940, S. 77.

бинационных тонов<sup>7</sup>. От разностных комбинационных тонов зависит сила основного тона в аккордах<sup>8</sup>. Традиционные представления об аккордах как о структурах исключительно терцового строения в теории Хиндемита отброшены. Аккорды могут строиться по любым интервалам, однородным или даже смешанным. Решительно все возможные интервалы и аккорды классифицируются (в специальной таблице) по степени их гармонической самостоятельности и определенности, по их способности связываться с другими аккордами, увеличивать или уменьшать гармоническое напряжение. Неприменимых аккордов или последовательностей аккордов не существует: все хорошо на своем месте.

То же касается вообще любого приема в композиции. Безусловное запрещение не имеет в этом деле смысла. Никакое правило не может в композиции гарантировать успех и никакое правило не спасет от ошибки. Важно лишь своевременное, уместное и целенаправленное использование материала и приемов обращения с ним. Знание правил дает композитору возможность своевременно предотвратить нежелательные процессы и явления в музыкальной ткани, то есть знание правил дает способы контроля над процессом музыкального творчества.

Две книги «Руководства по композиции» не являются законченным изложением музыкально-теоретических и эстетических воззрений композитора. В будущем он не раз вернется к своим теоретическим и методическим исследованиям<sup>9</sup>.

### **Отъезд в США. Иельский университет**

В швейцарском «затишьи» Хиндемиту, вероятно, не хватало ощущений бурной артистической жизни, к которой он был предназначен и своими способностями и психологическим складом концертирующего артиста.

<sup>7</sup> При одновременном звучании двух звуков возникает третий (нижний) звук. Его высота равна разности частот колебаний двух первоначальных звуков, и он называется разностным комбинационным тоном.

<sup>8</sup> Изложение теории основного тона, а также описание ладотональной системы Хиндемита и его учения о гармонических структурах дано в статье: Холопов Ю. Проблема основного тона аккорда в теоретической концепции Хиндемита. — В кн.: Музыка и современность, вып. 1. М., 1962.

<sup>9</sup> См. с. 111, 118, 134.

Однако спокойное течение жизни было нарушено помимо его воли.

Летом 1939 года Хиндемит работал в Париже на радио, принимая участие в разучивании для Grand Oréga «Троянцев» Берлиоза. Среди парижских эмигрантов было распространено убеждение, что в случае войны Германия нападет на Швейцарию. И вот у Хиндемита созревает решение покинуть Европу. По его просьбе, композитор Н. Набоков договорился в США о курсах и докладах на 1939/40 год. В декабре 1939 года университет в Буффало (штат Нью-Йорк) телеграфировал Хиндемиту о предоставлении ему временной преподавательской должности.

Мысль о переселении в США не пугала Хиндемита. Еще живя в Швейцарии, он обдумывал впечатления своих американских поездок и стал постепенно входить в курс педагогических проблем, характерных для американских условий развития музыкального образования. (Между 1937 и 1939 годами он написал уже девять песен для сборника, предназначенного американским школьникам.)

В Соединенные Штаты Хиндемит выехал на пароходе один. Жена его осталась в Швейцарии продавать дом и добиралась после через Лиссабон с большими трудностями на корабле, переполненном изгнанниками и беженцами. В жизни Хиндемита начался новый период.

В Америке Хиндемита приняли хорошо. 30 апреля 1940 года в газете «Herald Tribune» декан музыкального факультета Йельского университета Рихард Доновен сообщил о том, что изгнанный из Германии знаменитый представитель «дегенеративного» искусства и «культурбольшевизма» в музыке Пауль Хиндемит начинает преподавать в американском университете.

Музыкальная школа Йельского университета в Нью-Хейвне (штат Коннектикут), где Хиндемит получил штатную должность,— это консерватория, по количеству студентов уступающая Джульярдской школе в Нью-Йорке или Кёртисовскому институту в Филадельфии. В музыкальной школе Нью-Хейвна учились хорошо подготовленные музыканты, стремившиеся достигнуть высшего мастерства.

Хиндемит получил класс камерного ансамбля старинных инструментов (гамбы, виолы, блок-флейты) и курс истории музыкально-теоретических систем и вел заня-

тия по композиции. Приступая к педагогической работе, он намеревался продолжать начатые в Берлине педагогические эксперименты. К началу 1941 года относятся наброски плана реорганизации Иельской школы. Осуществить ее в масштабах всего учебного заведения не удалось, но Хиндемит добился права реорганизовать работу на том курсе, который он сам вел.

Процесс подготовки музыканта — независимо от того, на чем он будет специализироваться, — Хиндемит представлял себе как разностороннюю систему овладения навыками и знаниями. Так, пианист должен уметь читать ноты в ключах, скрипач — петь, духовик — бегло играть высокие ноты с добавочными линейками; от композиторов Хиндемит требует широкого опыта, практической базы, от вокалистов — настоящих теоретических знаний. Верный своим увлечениям, он старался возбудить у американских студентов (а также и педагогов) интерес к высокому искусству пения в средневековой музыке и музыке Возрождения. Вообще живое общение со звуками было непременным требованием Хиндемита и обязательной частью его системы преподавания композиции.

Коллегия музыки Иельского университета под руководством Хиндемита исполнила и записала на пластинки шесть мадригалов Монтеверди, два мадригала Т. Уилкса, два мадригала К. Дезуальдо, мотет И.-С. Баха («Singet dem Herrn ein neues Lied»), органум Перотина, «Ave Regina caelorum» Г. Дюфай, «Sine Nomine» Палестрины, два мадригала О. Лассо и его же «Im lant zu Wirtenberg», мотет Галлуса-Петелина «Mirabile mysterium», «Nunc dimittis» и «Virtute magna» Дж. Габриели из его многочастной «Sacrae Symphoniae».

В 1940—1941 годах Хиндемит продолжал работу по изучению и исполнению старинной музыки совместно с немецким исследователем Лео Шраде в музыкальной школе Тэнгльвуда.

Никаких признаков нивелирующего академизма не было в работе Хиндемита с учениками. Каждый сумел взять у него что-то исключительно ценное и важное для его индивидуального развития. Именно учет разнообразия индивидуальностей, множественности путей в искусстве был главным его принципом. Он воспитывал и обучал не только благополучных, нормативных композиторов, готовившихся сочинять «серьезную» музыку. Среди его учеников были также и джазовые музыканты, кото-



рым его наука не мешала, а помогала искусно строить замысловатые импровизации в соответствии с их знанием баховской полифонии. Были среди его учеников исполнители-инструменталисты, которым он открывал секрет великолепного презрения к виртуозничанью, секрет настоящего искусства, чуждого узкой специализации, прочно связанного с ежедневной музыкальной практикой и все же свободного от будничной, лишенной творческого начала ремесленности.

Среди американских учеников Хиндемита по композиции в Иельской школе были известные впоследствии Лукас Фосс и Норман Делло-Джойо, а также Ховард Ботрайт, Харольд Шапиро, Уллисес Кей, Эсли Блекуэл, Мил Пауэл, Иегуди Винер.

В годы американской эмиграции творчество Хиндемита оставалось таким же полнокровным и интенсивным, как и раньше. Он сочиняет несколько крупных произведений, вошедших в концертный и театральный репертуар. Одним из самых значительных сочинений была симфония в тональности Es (1940).

«Подобно Брамсу — в сорок пять лет, — Хиндемит создал свою первую симфонию, — пишет К. Г. Вёрнер, — и этим самым ответил на требования великой исторической формы»<sup>10</sup>.

Симфония эта, не имеющая программы, представляет собой традиционно трактованный четырехчастный цикл, очень цельный и тематически монолитный. Особенности ее развития и формообразования определяются, как это часто бывает в произведениях Хиндемита, принципами полифонии<sup>11</sup>.

В том же 1940 году композитор написал для труппы Баланчина «Четыре темперамента», балет в форме темы с четырьмя вариациями. Осенью в Бостоне состоялась премьера. Однако музыка его стала чаще исполняться в концерте как самостоятельное симфоническое произведение.

В первый же год пребывания Хиндемита в США прошли исполнения еще ряда его произведений: в Тэнглвуде прозвучала третья соната для органа, в Бостоне Григорий Пятигорский сыграл виолончельный концерт, в Миннеаполисе Дмитрий Митропулос продирижировал симфонией в тональности Es.

Конечно, условия жизни и специфика художественных вкусов в США были иными, чем в Европе. Хинде-

<sup>10</sup> Wö r n e r К. Н. Neue Musik in der Entscheidung, S. 54.

<sup>11</sup> Подробнее о симфонии в тональности Es см. на с. 223—224.

мит, однако, быстро вошел в русло новых художественных запросов, иных музыкальных традиций, усовершенствовал владение английским языком. Вероятно, это не представило для него особых трудностей. В списке его произведений того периода множество песен и хоров на английские тексты. На первом месте, конечно, стоит уже и ранее любимый Хиндемитом Уолт Уитмен. Хиндемит обращается также и к английским поэтам Перси Б. Шелли, Уильяму Блейку, к Томасу Муру и Джону Китсу.

В свободное от напряженной работы время композитор оставался столь же деятельным. Его двухэтажный домик (Олден-авеню, 137, в Нью-Хейвне) стоял в саду, где он с увлечением сажал цветы и ухаживал за фруктовыми деревьями, а зимой после сильных снегопадов сам убирал снег и расчищал дорожки.

Хиндемит вел внешне упорядоченную и размеренную жизнь: работа, отдых и общение с людьми. В этом общении проявлялись его забавные чудачества, его постоянная потребность смеяться и шутить, вкладывая в свои шутки неистощимые, переполнявшие его творческие силы. Для собственного удовольствия и к радости своих многочисленных друзей Хиндемит постоянно изготовлял целые серии юмористических рисунков. Он дарил их ко дню рождения, к торжественным случаям и просто так. На его изящных и оригинальных рисунках резвятся и играют звери. Смешное и добродушное сочетается с шутовскими и странными, неуклюжее и уродливое с привлекательным и грациозным.

С 1941 года Хиндемит начинает писать мотеты, которые преподносит жене как рождественские подарки. (Каждый год он возвращался к работе над мотетами в декабре.) Эти мотеты (в 1941 году их было написано три)— оригинальный род «не литургической», домашней духовной музыки. Первый мотет появился как выражение благодарности за то, что Гертруда Хиндемит в сентябре 1940 года благополучно добралась из Лиссабона в Соединенные Штаты.

Тексты для мотетов Хиндемит заимствовал из евангелий (от Луки, Матфея, Иоанна) на латыни и предпосылал каждому мотету соответствующие немецкие тексты из трех евангелий в переводе Лютера.

Почему же Хиндемит называет свои одноголосные духовые песни мотетами? Этот жанр известен главным образом как

жанр многоголосной или хоровой музыки. Правда, в этом старом жанре, возникшем еще в XII веке, произошли с течением времени многие изменения. Появилось инструментальное сопровождение, а в XVII веке стали сочинять одноголосные мотеты для солирующих голосов с инструментами. Видимо, в традиции одноголосных мотетов XVII века и написал свои «благочестивые сказания» Хиндемит.

Музыкальный язык мотетов сложен. Петь их столь же трудно, как и сопровождать пение игрой на фортепиано. Обычно в пьесах развивается напряженное трехголосие. Басовый голос у фортепиано многозначителен и активен. Средний фортепианный голос соперничает в своей наполненности и подвижности с основным вокально-мелодическим голосом. Временами сплетением трех голосов создается грозный звуковой хаос, который на пути к заключительной каденции неизменно приводится к совершенной, кажется иногда, — насильственной ясности и простоте последнего тонического созвучия. В большинстве случаев применяются формы сквозного развития, отражающие синтаксические структуры и сюжетный смысл текста. В следовании музыки за текстом, в частых сменах фактуры есть известная живость устного рассказа, есть характерные изобразительные моменты (вплоть до наивного, казалось бы, изображения качающегося на волнах кораблика в последней пьесе), но чаще эти картины как бы отодвинуты в иное пространство и время, застланы сумрачными тонами «нездешнего», возведены в категорию не прошлого, но вечного, данного людям навсегда.

В одних мотетах легко узнать рисунки и созвучия «Жития Марии». В других поражает причудливое сочетание диатонических ладов с самыми изысканными хроматическими усложнениями гармонии и мелодии. Самостоятельность отдельных голосов создает эффекты тональной многослойности, характерной для позднего стиля Хиндемита — стиля его мессы и последнего органного концерта.

К 1942 году относится одно из капитальных сочинений композитора — фортепианный цикл «Ludus tonalis»<sup>12</sup>, созданный по образцу баховского «Хорошо темперированного клавира».

Нет необходимости доказывать, насколько органично для Хиндемита обращение к жанру фуги. Природный

<sup>12</sup> «Ludus tonalis» — буквально: игра звуков (лат.).

дар композитора и живая потребность времени, на которую многие художники XX столетия откликнулись новой объективностью высказывания и новым интеллектуализмом, слились здесь воедино. Однако «Ludus tonalis» означает для Хиндемита и нечто большее. Это выражение художественно-эстетического кредо композитора, демонстрация новой звуковой системы с новым пониманием тональности, а вслед за ней и других важнейших компонентов музыкального мышления<sup>13</sup>.

По структуре цикл Хиндемита напоминает величественное архитектурное сооружение, сочетающее красоту с целесообразностью. В цикле двадцать пять пьес: прелюдия, двенадцать фуг с одиннадцатью интермедиями, постлюдия. Подобно Баху, Хиндемит разворачивает здесь широкий мир образов, настроений, жанровых сцен. Различные легко возникающие историко-стилистические ассоциации свидетельствуют о широте авторских художественных обобщений<sup>14</sup>.

Рукопись «Ludus tonalis» вся изукрашена рисунками: бодрый и подвижный лев, появляющийся на строчках нотного стана, дает наглядный урок строения фуги. Эту рукопись с шуточными рисунками Хиндемит преподнес жене в день рождения, так как она родилась 2 августа в созвездии Льва.

Исполнение «Ludus tonalis» пианистом Мак-Грегором в Чикаго было одной из примечательных для Хиндемита премьер в США.

Параллельно с творчеством и преподаванием Хиндемит продолжал работу над учебниками и учебными пособиями. Все его книги сложились на основе практики преподавания и были апробированы в классах. В 1943 году появился «Краткий курс традиционной гармонии» на английском языке<sup>15</sup>.

Продолжая в Соединенных Штатах свои любимые занятия старинной музыкой, Хиндемит сделал новую редакцию «Орфея» Монтеверди для студентов и преподавателей Иельской школы, которые и исполнили оперу.

Европейская музыкальная наука заново открыла Монтеверди в конце XIX века, когда стали вновь издаваться его сочинения. С 1930 года начались опыты ре-

<sup>13</sup> Цикл Хиндемита был написан за восемь лет до появления «24 прелюдий и фуг» Шостаковича.

<sup>14</sup> Подробнее о цикле «Ludus tonalis» см. на с. 290—302.

<sup>15</sup> Этот учебник позже был изложен автором по-немецки под названием «Задания по курсу гармонии» (изд. 1949). Издавался на японском, турецком, норвежском и испанском языках.

конструкции и исполнения его опер в условиях современного театра. Около 1955 года дирижер Август Венцингер сделал запись оперы «Орфей» на пластинку в максимально точном воспроизведении оригинала. Усилия Хиндемита, который начал заниматься партитурой «Орфея» в США, задолго до Венцингера, направлены были к тому, чтобы полнее выявить индивидуальные особенности оригинала, скрытые иной раз за нерасшифрованными гармониями и крайне скупо фиксированной инструментальной.

Хиндемит в своей редакции не изменил ни одной ноты, не сделал сколько-нибудь заметных добавлений и принял за основу инструментарий 1609—1615 годов. Скрипки, лютни, чембало, старинные духовые, малый орган мастерски использованы Хиндемитом в тонко дифференцированном и непринужденном звучании.

К этому же времени относится сочинение «Симфонические метаморфозы тем Вебера» (использованы четырехручные пьесы Вебера для фортепиано и музыка его к пьесе Шиллера «Турандот»). Есть особый смысл в том, что Хиндемит, живя в эмиграции, задумал совершить это путешествие в «музыку детства», воспроизвести светлую, пеструю, поэтическую атмосферу ранней немецкой романтики. Через океан и через столетие он приветствует своего соотечественника.

После балета «Четыре темперамента» Хиндемит снова обратился к этому жанру. Взяв за основу поэму Стефана Малларме «Иродиада», он написал оркестровые речитации для танцовщицы и руководительницы балетной труппы Марты Грэхем.

«Иродиада» — это попытка соединить поэтическое слово и музыку в единое целое, совершенно исключив при этом то выразительное средство, которое могло бы естественным образом создать синтетическую форму, а именно — пение. Основание для такого ограничения следует искать в самой цели композиции: она написана как танцевальное произведение для сцены.

Исполнители: две танцовщицы — Иродиада и Кормилица — и одиннадцать солирующих инструментов. Мелодические линии, которые обычно поручаются поющим голосам, здесь переданы инструментам оркестра. Такого рода «оркестровая речитация» следует тексту буквально, так что сама декламация французской стихотворной речи передается мелодически линиями и каденциями. Такой подход освобождает компо-

зителя от ограничений, диктуемых человеческим голосом, но сохраняет черты выразительной декламации и дает возможность наделять невокальные мелодические линии постоянно меняющимися тембровыми красками, сохранить полный диапазон звуков от самого нижнего у контрабаса до самого высокого у флейты.

«Столь разнообразная музыкальная декламация, которой все же недостает человеческой непосредственности пения, но которая может пользоваться блестящей и хрупкой искусственностью инструментального звучания, не является ли она,— пишет Хиндемит в предисловии к нотному изданию,— именно тем выразительным средством, которое более всего соответствует великолепному, нервно-напряженному, хрупкому и искусственному произведению Малларме?»

Таким образом, «оркестровые речитации» — это перевод стихотворной речи на язык музыкальных инструментов, осуществленный как бы «слово в слово», во всех деталях. Музыка «Иродиады» связана словом, но в то же время и свободна от него. Она возникла «из духа поэзии», но осталась «абсолютной музыкой».

Действие «Иродиады» — это диалог, в котором Иродиада борется с одолевающими ее бесформенными и страшными чувствами и впечатлениями, тогда как ее старая няня-кормилица противостоит ей, не понимая ее и стараясь ей помочь. Фразы Кормилицы поручены мягким тембрам струнных, импульсивные и выразительные возгласы Иродиады — у духовых. Расподичская, для Хиндемита столь необычная форма, разделена условно (без пауз) на одиннадцать коротких номеров, чтобы облегчить понимание при концертном исполнении.

В годы войны связи Хиндемита с Германией совсем прервались. Он не имел известий от родственников и близких друзей. Он не знал даже, что в 1944 году во время пожаров во Франкфурте Эмма и Фрид Люббеке потеряли не только свое имущество, но и его многочисленные рукописи и письма.

Свое пятидесятилетие композитор встретил в Америке. Юбилей был отмечен концертом студентов Джульядской музыкальной школы.

Несмотря на признаки серьезного заболевания (артрит), Хиндемит, полагая, что спасение заключается лишь в энергичной деятельности, продолжал насколько возможно активно работать и преодолевал недуг подвижным образом жизни (постоянно работал в саду, дирижировал, продолжал частые гастрольные поездки). Творчество его также продуктивно: французские песни на тексты Бодлера, Рембо, Мал-

ларме, инструментальные пьесы, шестой струнный квартет, концерт для фортепиано с оркестром...

Не оставляет Хиндемит и теоретических работ. В 1946 году в Нью-Йорке появилось еще одно его пособие по теории и сольфеджио — «Elementary training for musicians».

Содержание книги помогает составить представление о характере американских педагогических работ Хиндемита, ориентированных на новую для него студенческую аудиторию США. Книга по элементарной теории предназначена музыкантам-практикам на начальной стадии их обучения, чтобы подготовить их к следующей, высшей стадии. Хиндемит надеется в своем учебнике сочетать доступность и высокие требования. Он убежден в необходимости данного им комплекса упражнений для музыкантов всех специальностей от композитора до вокалиста и высмеивает обывательское представление о сегодняшнем высококвалифицированном музыканте, который считает для себя необязательными знания, не имеющие прямого отношения к его специальности. Видя главную помеху обучению в самоуверенности так называемого «природного дарования», Хиндемит иронизирует особенно по поводу таких «самородков» из числа композиторов и вокалистов. Учебник построен на основе максимально трезвого учета всех особенностей музыкально-педагогического процесса. Цель книги — активизировать и педагога и студента. Сама структура учебника такова, что теоретические сведения преподносятся через практические упражнения, через необходимый комплекс действий. Здесь предусматривается также инициатива учащихся в сочинении собственных новых вариантов упражнений.

Одним из центральных произведений, возникших тогда на американской почве, был Реквием памяти Франклина Рузвельта. Хиндемит обратился к поэме Уитмена, посвященной президенту Аврааму Линкольну.

Написанный вскоре после завершения второй мировой войны, посвященный «тем, кого мы любим», Реквием был воспринят как музыкальный памятник павшим в этой войне и одновременно как дань благодарности стране, которая дала композитору право гражданства в самые тяжелые для него годы эмиграции.

В рецензиях того времени отмечалась красота этой элегической музыки, ее необычайная для Хиндемита мягкость, утонченность и теплота<sup>16</sup>.

Сочинение Реквиема — один из самых примечательных фактов в творчестве позднего Хиндемита. Композитор, который в годы бури и натиска европейской «но-

---

<sup>16</sup> Подробнее о Реквиеме см. на с. 307—312.

вой музыки» стяжал себе славу иронического антиромантика, мастера гротеска или деловитого инженера музыкальных конструкций, на склоне лет создает произведение, отмеченное глубокой и истинно романтической серьезностью и духовной сосредоточенностью. Реквием отразил не только зрелость его автора, но и опыт поколения, прошедшего через две мировые войны и фашизм.

Другим значительным сочинением, появившимся в том же году, была четырехчастная симфония «Серена»<sup>17</sup>.

Можно предположить, что затруднения, связанные с эмиграцией, коснулись Хиндемита в США в минимальной степени. Музыку его играли лучшие американские оркестры (Нью-Йоркский, Филадельфийский, Чикагский). Часто автор дирижировал сам. Его почтили своим уважением и вниманием и любители музыки, и учащаяся музыкальная молодежь, и знаменитые американские артисты, и музыкальные учреждения, и известная американская меценатка Элизабет Кулидж. Не так-то легко найти доказательства неприятия Хиндемита американской прессой, подобные тем, которыми пестрили в свое время немецкие газеты и музыкальные журналы. И все же Хиндемит, исполненный благодарности к стране, столь любезно принявшей его, в отличие от многих других европейских музыкантов, проведших здесь мученические годы (например, Эйслер или Барток), все же Хиндемит остался объективным. «Страна ограниченных возможностей», — часто говорил он, иронически перефразируя известное выражение: «Страна неограниченных возможностей»...

---

<sup>17</sup> «Веселая», «светлая», «ясная» (итал.). О симфонии «Серена» см. на с. 229—230.



**Первые посещения Европы после войны**

Как только закончилась война, Хиндемит стал получать приглашения из Европы; Германия помнила своих изгнанников. И среди музыкальных авторитетов Хиндемит был едва ли не первым, который предстояло восстановить. Начали с того, на чем вынуждены были остановиться в 1934 году: немецкой премьерой оперы «Художник Матис». Она состоялась в Штутгарте в декабре 1945 года. Этой премьерой в Германии начался подлинный ренессанс музыки Хиндемита.

В январе 1946 года композитора звали в Донауэшинген, чтобы снова организовать там фестивали, в феврале — руководить Берлинской высшей музыкальной школой. В марте франкфуртский обербургомистр Блаум предложил ему стать директором той консерватории, где он учился. Но именно в этом году Хиндемит был более всего предан своему новому американскому отечеству и сочинял американский реквием, связанный с историей и культурой этой страны. Тогда же после долгого выжидания он принял американское подданство.

Сразу после окончания войны Хиндемит как будто и не стремился увидеть свою родину. Представляя себе размеры ущерба, нанесенного немецкому искусству нацизмом, он относился весьма скептически к мысли о возвращении. До 1947 года он отклонял все приглашения и предложения из Европы и в особенности — из Германии. И только в 1947 году, после семилетнего перерыва, Хиндемит посетил Европу.

Композитор выступал с докладами и концертами, по-видимому со своей восьмидесятилетней матерью, с грустью рассматривал развалины Берлинской высшей музыкальной школы, руины «Kuhhirtenturm» во Франкфурте и

присутствовал на франкфуртской премьере оперы «Художник Матис». Публика восторженно принимала оперу. А Хиндемит в дружеском кругу сказал после спектакля: «Никогда в жизни я не напишу больше оперу, которая длилась бы четыре часа»<sup>1</sup> (вскоре, между прочим, он нарушил это шутовское обещание).

Во время первой поездки в Европу Хиндемит держался довольно-таки сдержанно и отчужденно, избегая тесных контактов с теми, кого он прежде ближе знал и кто оставался в Германии в годы фашизма на положении «внутренних эмигрантов». Видимо, впечатления от всеобщего предательства и оппортунистических настроений в среде музыкантов были еще очень сильными.

Нацистская пропаганда за тринадцать лет сумела искажать вкус молодого поколения любителей музыки и задерживать музыкальное развитие новой немецкой публики. В это время «Мелос» печатает письма читателей и заметки критиков на тему: «протестует ли молодежь против нового искусства?» Творчество Хиндемита дебатруется как образец «новой музыки». Один из читателей пишет в редакцию: «Некоторые пьесы Хиндемита (из „Spielmusik für Streicher“) нравятся мне, однако двенадцатитоновая музыка Шёнберга все-таки чистейший абсурд. Так значит, я реакционер?»<sup>2</sup>.

Одна из рецензий журнала «Мелос» отражает расслоение публики, столь характерное для того времени: «Воздействие на широкую публику [музыки Хиндемита] было очень различным, особенно это касается симфонии в тональности Es, которую впервые в Германии исполнял Артур Ротер с оркестром филармонии два вечера подряд. Публика „Титания-паласт“ в Штеглице, главным образом, очевидно, прежняя публика фуртвенглеровских абонементных концертов, реагировала с вялой нерешительностью, публика в Доме радио встретила симфонию с восторгом»<sup>3</sup>.

Между тем музыкальная жизнь Германии восстанавливалась повсеместно, и первые исполнения сочинений Хиндемита в Германии после окончания войны были к тому же вообще первыми известиями о новой музыке, доходившими тогда до немецкой публики. Уже к концу 1945 года количество исполненных в Германии сочинений Хиндемита было весьма значительным. Оркестры играли прежде всего симфонию «Художник Матис», «Четыре темперамента» для фортепиано и струнного оркестра (первое исполнение: пианистка Э. Люббеке, дирижер Бруно Фонденхоф, далее это произведение испол-

<sup>1</sup> «Мелос», 1947, Н. 7/8, S. 215.

<sup>2</sup> «Мелос», 1947, Н. 9, S. 264.

<sup>3</sup> «Мелос», 1946, Н. 2, S. 50.

няли другие видные пианисты: Удо Даммерт, Арно Эрфурт, Карл Зеeman). Широко исполнялись также сонаты для фортепиано, в том числе для фортепиано в четыре руки, «Житие Марии», пятый струнный квартет. В 1946 году в зале Франкфуртского радио были исполнены концерт для скрипки с оркестром (солист Г. Кер, дирижер Б. Фонденхоф) и «Ludus tonalis» (Эмма Люббеке). В декабре того же года режиссер Г. Шюлер начал работу над постановкой оперы «Кардильяк» в Лейпциге, а Гамбургская опера впервые в Германии поставила балет «Достославнейшее видение».

Музыкальные журналы тех лет создали буквально культ Хиндемита. Композитора встречали повсюду громкими демонстрациями любви на запоздалых премьерах его прежде запрещенных произведений. Всякое новое сочинение Хиндемита встречалось восторженно. Лучшие немецкие артисты украсили своими именами этот «хиндемитовский ренессанс». Вальтер Гизекинг исполнил «Четыре темперамента». Эмма Люббеке, самая первая и самая верная пропагандистка фортепианных пьес Хиндемита, играла «Ludus tonalis», а молодой Фишер-Дискау выступил в роли Матиса.

Вернулся к исполнению музыки Хиндемита и Фуртвенглер.

Между прочим, Хиндемит не слишком строго осуждал Фуртвенглера, как и других музыкантов, которые сотрудничали с режимом национал-социализма. Он видел в их положении не столько вину, сколько беду. О музыкантах и их гражданском мужестве Хиндемит вообще был невысокого мнения (он даже писал об этом в своей книге «Мир композитора»). Он считал их конформизм естественным, вытекающим из особенностей профессии, из исторического пути европейской музыки и социологической функции музыканта в обществе. В послевоенные годы Хиндемит говорил не раз, что и сам он, вероятно, принужден был бы писать кантаты и песни для гитлерюгенда, если бы он не смог уехать из Германии.

Многочисленные интервью с Хиндемитом и газетные статьи о его поездках по немецким городам рассказывают о волнующих встречах композитора с друзьями и коллегами, находившимися более десяти лет за стенами Третьего рейха. Композитор выступает с докладами в уцелевших после войны музыкальных центрах, учебных заведениях.

Он читает в Зальцбурге лекционный курс под названием «Проблемы теории музыки», который, по словам

участника этих чтений, президента Моцартеума Эберхарда Пройснера, «был историей музыкально-теоретической науки с ее зарождения до наших дней» в той форме, в какой она до сих пор еще не была написана и как ее может передать лишь творческий человек и мыслящий музыкант.

Три вида музыкального материала — мелодия, гармония и ритм — были Хиндемитом тщательно и точно проанализированы, и указано все то новое, что дали музыкальной теории вспомогательные дисциплины: математика, физика, физиология и психология в течение столетий. Исключены из обзора были пограничные области: эстетика, этика, социология, но зато были учтены все теоретические сочинения греков и средневековья, вплоть до Рамо, Тартини, Фукса, более того, вплоть до «декадентских» учений XIX и XX веков.

Само собой разумеется, что изложение Хиндемита всякий раз приводило к его собственным воззрениям, сформулированным в «Руководстве по композиции», новую редакцию которого он как раз в это время готовил. Хиндемит считал, что уже исследованы все области, за исключением ритма. О ритмическом движении и формообразовании пока что можно говорить лишь в самых общих чертах. Хиндемит полагает, что потребуются из ряда вон выходящие усилия гения, чтобы раскрыть область ритмического столь же ясно и точно, как область мелодического и гармонического. Он опасается, что область ритма еще долго останется для нас за семью печатями.

Ежедневно после лекций Хиндемит занимался с классом студентов практически, проверяя на деле свои теоретические постулаты. Он сочинял с классом фугу на текст Гёте. Исходя из обстоятельств, от которых зависит облик любого сочинения (помещение, в котором оно будет звучать, повод, публика), Хиндемит приводил учеников к осознанию плана композиции, имевшего определенное сходство с архитектурным проектом, затем все вместе приступали к заполнению схемы. Работа заканчивалась практической проверкой: подтекстованную фугу пели. В сущности, это был совершенно новый способ преподавания. Между делом Хиндемит рассказывал своим восторженным слушателям, как он в Америке в Иельском университете построил свое преподавание так,

что оно охватывало в общем комплексе историю, исполнительскую практику, инструментоведение и учение о форме.

Для более широкой общественности он сделал доклад о музыкальной жизни США, причем опровергал многие заведомо ложные представления, оставаясь в оценках спорных явлений на объективных и деловых позициях.

Интерес, который пробудил Хиндемит, был необычайно сильным. Гости чувствовали празднеством в замке Леопольдскрон (в прошлом — прекрасное жилище Макса Рейнгардта, где в это лето жили студенты Америки и Европы). По инициативе студентов Гарвардского университета, молодые ученые собирались здесь летом для совместной работы. С этими студентами объединились студенты Интернациональной летней академии (Моцартеум) и устроили в присутствии Хиндемита, Елены Тимих, Карла Цукмайера, Отто Клемперера и многих других гостей из мира искусства празднество, где исполнены были струнный квартет Хиндемита в тональности Es и «Frau Musica»<sup>4</sup>.

Облик Хиндемита импонировал немецким музыкантам по многим причинам. Казалось, Америка ни в чем не изменила его. Импонировала, быть может, кажущаяся ясность мысли и духа в нем. Обаяние его личности было велико: этот изгнанный нацистами художник теперь воспринимался как гордость нации, которая должна возродить свою культуру после катастрофы. И собеседники наперебой уверяли Хиндемита в том, что в годы нацизма они постоянно и «в полной тайне», в тишине частных квартир играли его произведения, которые нельзя было исполнять в открытых концертах, хотя издательство Шотт и продолжало их издавать, так как нацистская пропаганда по недосмотру упустила это из виду.

В действительности Хиндемит вернулся в Европу гораздо более сложным художником и мыслителем, чем был до своей эмиграции. В каком-то смысле он стал пессимистичнее, суровее и строже.

Он, к изумлению и даже разочарованию прежних друзей и коллег, добровольно покинул ряды борцов и новаторов, глубоко и мучительно усомнившись в том, что именно проблема языка, средств «музыкального производства», проблема «музыкального прогресса», выбора между тональностью и атональностью имеет столь существенное и коренное значение в истории музыки и в

<sup>4</sup> Briner A. Paul Hindemith, S. 173 — 174.

истории культуры. Он презрительно-насмешливо полемизировал с «атоналистами» и «додекафонистами» и со всеми вообще сторонниками обязательного «технического прогресса» в музыке, но его аргументы оказывались недостаточными, чтобы переубедить или хотя бы поколебать в чем-то новые поколения музыкантов. Основа его размышлений была гораздо более широкой и общезначимой, чем профессиональные споры музыкантов о средствах и языке искусства. Хиндемит своей эстетической и этической позицией отрицал абсолютизацию «технического прогресса» в искусстве, отказывался видеть в истории европейской музыки прямую линию развития, восходящую ко все большей сложности и совершенству.

В публицистических высказываниях Хиндемита и даже в сочиненных им самим либретто его опер проводится прямо или косвенно мысль о том, что современное общество, обоготворяющее технику и новейшую организацию систем управления, не способно между тем гарантировать человеку свободу личности, не способно ответить требованиям высокой духовности, не способно создавать искусство.

Перед возвращением в Соединенные Штаты Хиндемит впервые после эмиграции посетил Винтертур, где продолжали исполнять его музыку, где помнили его и любили. С этого же года Хиндемит возобновил свои летние поездки в Швейцарию и посещения старого друга Рейнхарта в Винтертуре.

В США он продолжал педагогическую работу. Здесь он выпустил вторую часть своего «Краткого курса традиционной гармонии»<sup>5</sup>. Из музыкальных произведений были написаны соната для виолончели и фортепиано и септет для духовых инструментов.

В 1948 году Хиндемит снова отправился в Европу как гость и гастроллирующий дирижер. В концертах, которыми Хиндемит дирижировал в Италии и в Вене, наряду с симфонией «Художник Матис», Хиндемит исполнил свои новые сочинения американских лет: симфоническое вступление к Реквиему, «Симфонические метафоры тем Вебера», увертюру «Амур и Психея».

Свой первый концерт в Германии Хиндемит дал в Баден-Бадене, где выступил в качестве дирижера.

---

<sup>5</sup> Год спустя, в 1949 году, эта книга вышла на немецком языке под названием «Задачи по гармонии для подвинутых учеников».

Здесь в 1948 году он пережил невиданный триумф, и здесь же двадцать лет назад произошел величайший в его артистической жизни скандал при исполнении «Почетительной пьесы» Брехта, в которой изумленным слушателям доказывали, что в сущности «человек не помогает человеку».

«Страшная действительность показала нам, что Брехт тогда был не так уж неправ»<sup>6</sup>, — писал по этому поводу Г. Штробель, имея в виду зловещую иронию освященной в свое время пьесы Брехта.

Дирижирование стало сильнейшим увлечением последних двух десятилетий жизни композитора. Однако отношение к дирижированию у Хиндемита было своеобразным. Он выступал против односторонней специализации дирижера, против «дирижеров-звезд» и считал вообще эту профессию заблуждением, призывая возвратиться к более ранней практике — к размещению в одном лице композитора и дирижера (как это было, например, во времена Гайдна)<sup>7</sup>.

В качестве дирижера Хиндемит стал неизменным участником всех крупных музыкальных фестивалей мира.

В начале 1949 года Хиндемит еще продолжал свою затянувшуюся поездку в Европу. Ему предстояло решить вопрос о возвращении на родину. Снова ему делали множество приятных и почетных предложений.

Берлинская газета «Die Neue Zeitung» сообщила 19 февраля 1949 года о встрече с Хиндемитом в Берлинской высшей музыкальной школе:

«Вы были заняты в эти пять берлинских дней. План вашей поездки был расписан по часам и минутам. Вы его выполняли храбро, с внутренней заинтересованностью, но и с той улыбающейся беспечностью, которую вы демонстрировали нам еще в старые времена. Отвлечемся, пожалуй, от того, что все мы, кто знал вас и раньше, опасались за эту встречу с вами через тысячу лет. Но вы рассеяли эти опасения. И вы, как и в первом вашем докладе в любимой вами и теперь еще так жестоко разрушенной Высшей школе на Фазаненштрассе — все еще с легким франкфуртским акцентом, — говорили относительно „истории музыки как воспитательного фактора для композиторов“. [...] Вы пожимали руки многих ваших бывших коллег и друзей с трогательным терпением и снисходительностью. Вы отвечали доброжелательно на часть ненужные, часть бестактные, но в какой-то мере

<sup>6</sup> Strobel H. Wiedersehen mit P. Hindemith. — «Melos», 1948, H. 12, S. 326.

<sup>7</sup> Те же взгляды высказывали, между прочим, столь разные музыканты, как Пфизнер и Стравинский.

действительно устремленные к познанию фактов вопросы прессы. Вы увидели внутреннее и внешнее разрушение города, который когда-то имел значение для искусства звуков и сегодня еще не хочет сдаваться. Вы, к сожалению, ответили „нет“ на приглашение остаться в этом городе, и мы приняли это к сведению с уважением и большим огорчением. Ваш поучительный рассказ о перспективах работы и обязательствах перед вашим новым отечеством, о которых вы говорили на встрече со студентами Свободного университета, для нас понятен и кажется вполне обоснованным. И все же мы рассчитываем на вас и рассматриваем вас как принадлежащего нам. Иного вы не могли бы ожидать после этого посещения. Наша музыкальная молодежь отметит красным в календаре день первой встречи с вами»<sup>8</sup>.

Однако Хиндемит не соглашался ни на одно из предлагаемых предложений. Вероятно, в тайне от всех он с женой давно решил провести оставшиеся годы жизни в Швейцарии, которая по-прежнему оставалась милой его сердцу.

### Переселение в Швейцарию

Из письма Хиндемита декану философского факультета Цюрихского университета Генриху Штрауману от 30 ноября 1949 года ясно, что Хиндемит предпочитал Швейцарию всем другим странам и как место для жизни и как место для работы.

«Глубокоуважаемый господин декан, множество работы, связанной с лекциями в Гарварде (недавно моя жена послала Вам извещение о них), лишь теперь позволило мне ответить на Ваше столь любезное письмо от 4-го числа этого месяца. Из многочисленных запросов и предложений европейских музыкальных школ не было ни одного столь почетного и волнующего, как Ваше. Если бы решение зависело только от моих личных склонностей, то Вы в скором времени увидели бы меня у себя принимающим столь сердечно предложенную кафедру. Цюрих был бы для меня идеальным центром деятельности, если говорить о моих европейских связях. Однако приходится учитывать еще некоторые другие моменты, и я вижу из Вашего письма, что Вы это понимаете. Во-первых, я, как Вы и упоминаете, не музыковед. Правда, по моему мнению, на вооружении композитора должны быть и всеохватывающие знания во всех областях музыки, в том числе и музыковедение. Но в основном, исходя из природы моей деятельности, я здесь могу использовать плоды деятельности специалистов, и я ни в коей мере не хотел бы занимать место того, кто более к этому призван. Однако у меня создалось впечат-

<sup>8</sup> Цит. по изд.: Paul Hindemith. Zeugnis in Bildern, S. 84.



ление, что в Вашем университете есть тенденция расширить границы музыковедения, до сих пор ориентированного только на историю, и соединить его с чисто творческим началом, которое в будущем должно стать для музыковедов основным. Если Вам видится такой идеал преподавания (который не может быть осуществлен ни далекими от музыкальной практики музыковедами, ни университетскими музик-директорами), то я был бы рад содействовать его осуществлению. Правда, Вам тогда следовало бы иметь и музыковеда, совместно с которым можно было бы создать такое новое дело. Я уверен, что на такой основе я мог бы принять участие в работе. Правда, в ближайшее время я не мог бы этим заниматься круглый год, но полагаю, что смог бы достигнуть договоренности со своим (Иельским) университетом, чтобы ежегодно иметь возможность участвовать в работе.

Другим важным пунктом является швейцарская щепетильность в национальном вопросе, столь ярко выразившаяся в науке, искусстве и особенно в музыке. Я ни в коей мере не собираюсь ее критиковать, но, прожив достаточно долго в Швейцарии, я очень хорошо в этом разбираюсь. К тому же я как постоянный читатель „Zürizytig“ в курсе трудностей, которые имело именно Ваше учреждение из-за приглашения иностранца (дискуссия в октябре по поводу преемника г-на д-ра Андереса). Конечно, это второстепенное, и не следует обращать на это внимание, если уверен в необходимости и правильности своей работы. Однако все это могло бы очень затруднить ее и даже сделать совершенно невозможной. Я боюсь, что не найду в себе достаточной энергии для бесплодной борьбы в этой области. Я был бы Вам очень признателен, если бы Вы сообщили мне свое мнение по этим вопросам. Если Вы считаете, что названные трудности преодолемы, то я уверен, что сумею каким-то образом содействовать Вашим планам. Во всяком случае, весной я снова буду в Европе и к концу апреля окажусь проездом в Швейцарии. Я позволю себе тогда связаться с Вами лично. Был бы рад, однако, в скором времени из письма узнать Вашу позицию. Конечно, согласно Вашему желанию, все это останется между нами»<sup>9</sup>.

Хиндемит принял приглашение Штраумана. Лекции его в Цюрихе очень хорошо посещались. Особенно привлекало то, что студенты под руководством композитора исполняли старинную музыку (Перотина, Лассо, Дюфай).

В 1948 году на Венецианской Биеннале впервые в Италии была поставлена опера «Кардильяк». После большого перерыва Хиндемит снова увидел на сцене свою оперу. Теперь он воспринял ее как нечто чуждое его изменившимся воззрениям на оперный спектакль.

<sup>9</sup> Цит. по кн.: Brüner A. Paul Hindemith, S. 202 — 203.

Театры между тем хотели ставить «Кардильяка» во что бы то ни стало. Тогда композитор принял решение написать оперу заново. Однако осуществил он этот замысел несколькими годами позже. Сейчас же он был занят инструментальными сочинениями: симфонietta в тональности Е, концерты с оркестром — для валторны, для деревянных духовых и арфы, для трубы и фагота, соната для контрабаса и фортепиано<sup>10</sup>, мужской хор на текст О'Брайена — таковы творческие итоги 1949 года.

В этом же году Хиндемита пригласили прочитать курс лекций в Гарвардском университете на кафедре Чарльза Элиота Нортонa. Лекции эти послужили основой для книги Хиндемита «Мир композитора»<sup>11</sup>.

Книга содержит немало страниц резкой и ядовитой критики обстоятельств и обычаев музыкальной жизни США, а в некоторых, правда, редких случаях критика эта приобретает широкий смысл, выходящий за пределы социологии музыкального творчества.

Самые важные для Хиндемита и часто повторяющиеся в разных его высказываниях мысли собраны и развиты им (хотя иногда и в намеренно упрощенном изложении) именно здесь.

Книга рассчитана на всякого читателя, который заинтересуется музыкой как искусством высокого предназначения и не будет рассматривать ее только как легко доступное удовольствие. Она состоит из одиннадцати глав с двумя авторскими предисловиями: к немецкому и американскому изданиям.

В первой главе («Историческое и философское введение») Хиндемит знакомит читателя с толкованием самого понятия «музыка» и понятия художественной ценности в музыке с точки зрения исторического и философского подхода к этому предмету.

В сфере внимания Хиндемита оказывается «De Musica» св. Августина. Хиндемит утверждает, что понимание музыки достигло в этом труде той вершины психологической и этической ясности, до которой мысль о музыке в более позднее время поднималась лишь очень редко. Идеи Августина, отвергавшего музыку как развлечение, возрождались во всяком философском учении об искусстве, если это учение признавало за искусством моральную силу, обращающую человека к бла-

---

<sup>10</sup> О сонате для контрабаса см. на с. 270—272.

<sup>11</sup> Книга «Мир композитора» была издана в Кембридже в 1952 году, а впоследствии переведена с небольшими изменениями, внесенными автором, на немецкий язык.

городному и идеальному, порождающую в человеке «волю к совершенствованию». Однако сам Хиндемит не может всецело положиться на строгую философию музыки, данную Августином. Его беспокоит, что, следуя Августину, пришлось бы многое из подлинно художественной музыки исключить «за ненадобностью», так как эти произведения «развлекательны».

В качестве либерального дополнения к «De Musica» Хиндемит предлагает книгу Бозция «De Institutione» (начало VI века), написанную через сто лет после труда Августина. Взгляд Бозция, который наследует некоторые традиции античной философии музыки, представляет понятие музыки многообразно и широко<sup>12</sup>. Бозций возвысил интеллектуальную сферу музыки, тогда как Августин проник лишь в сферу ее морально-этического воздействия.

Хиндемит приводит также антагонистическую по отношению к обоим философам концепцию Секста Эмпирика (около 200 года н. э.), который не верит ни в какое моральное воздействие музыки, так как она — всего лишь игра звуками и формами. И в этой позиции сам Хиндемит видит определенный шаг на пути к истине. Аргументы Секста Эмпирика «содержат много здравых мыслей, необходимых для корректирования только эмоционального или исключительно духовного подхода к музыке»<sup>13</sup>. Не без оснований Хиндемит считает учение Секста Эмпирика достаточным для оправдания сегодняшней самой низкопробной развлекательной музыки или даже полного отказа от музыки и ее исчезновения из нашей жизни.

Также и точку зрения Платона на музыку как вспомогательное средство в системе воспитания граждан, регулируемой интересами государства, Хиндемит считает в конечном счете губительной для искусства, так как при этом полностью снимается проблема свободы творчества и свободы восприятия искусства.

И Секст и Платон понадобились Хиндемиту как напоминание об исходных точках некоторых характерных для современности социологических феноменов в искусстве и в философии искусства. Заповеди Августина и Бозция он рассматривает как истоки двух основных научных подходов к музыке. Согласно Августину, мы должны быть духовно активны и преобразовывать данное нам музыкой в моральную силу; согласно Бозцию, сама музыка уже является активной силой, которая воздействует на наш более или менее пассивный дух. Обе эти точки зрения Хиндемит считает достойными внимания и предлагает читателю самостоятельно выбирать между ними, тогда как третьей позиции, по его мнению, вовсе нет. Но идеальным решением было бы объединение этих крайних концепций, так как Августин пренебрегает качественными градациями музыки, и поэтому теоретически оказывается возможным достигнуть желаемого морального эффекта музыкой самой низкой степени технического мастерства. Музыкальная

<sup>12</sup> Подробнее о взглядах Бозция см. в связи с оперой «Гармония мира» на с. 129–130.

<sup>13</sup> H i n d e m i t h Paul. Komponist in seiner Welt, S. 26.

философия Августина совершенно отрицает внешние, чувственно ориентированные эффекты музыкальной техники. А философия Боэция хотя и не исключает «чувственных соблазнов», но и не охраняет музыку от абсолютной интеллектуализации и сухости.

В двух следующих главах Хиндемит сопоставляет «сознательное музыкальное восприятие» и «эмоциональное музыкальное восприятие» и пытается здесь исследовать, что есть музыка и как она воздействует на человеческое восприятие, что такое эмоциональные реакции, вызываемые музыкой?

Боэцианское ощущение музыки — это покорная капитуляция перед ее чарами. Августин требует активности разума. Иначе не может осуществиться превращение простого акустического воздействия в музыкальное переживание.

В связи с этими вопросами в следующей главе, «Музыкальное вдохновение», Хиндемит рассматривает и природу «творческого», природу вдохновения. Он стоит на позициях рационального объяснения этого феномена. Музыкальное вдохновение, как и всякое иное художественное вдохновение, ограничено свойствами звучащего материала и степенью духовного развития индивидуума.

Однако уже в пределах этой главы автор заметно переключается в область элементарной теории музыки, которую он более подробно разовьет в пятой главе, «Рабочий материал». Переключение происходит в связи с внезапным выпадом Хиндемита против «атональной» музыки.

Эта короткая вспышка полемической энергии демонстрирует и сильные и слабые стороны книги: книга Хиндемита сильна своим отточенным остроумием и слаба односторонностью взгляда, неконкретностью, почти даже беспредметностью там, где речь идет о критическом неприятии автором каких-то направлений музыкального творчества. Это блестящий памфлет, в котором враг остается неназванным. Не названы ни имена, ни произведения. Хиндемит, как, впрочем, и в «Руководстве по композиции», и здесь совершенно не исследует ни музыкально-исторических, ни социологических, ни психологических факторов, способствовавших появлению в музыке «атональной тенденции».

«В музыке, — пишет он, — мы не можем избежать эффекта тональности. Интервалы, которые составляют конструктивный материал мелодий и гармоний, распадаются на тональные группы, вынужденные к этому своей собственной структурой, хотим мы того или нет. Попытки избегнуть тонального

эффекта столь же многообещающе, как и попытки избежать земного притяжения [...]. Конечно, существует способ избежать воздействия земного притяжения посредством мощной ракеты, пролетающей за критическую точку земного притяжения»<sup>14</sup>. И дальше, вместо выяснения истинных причин «атонального бешенства» современной музыки, композитор увлекается своей аналогией и продолжает: «атональный композитор» вопреки всеобщему убеждению, вовсе не исключает тональность, а скорее пользуется трюком той вызывающей удивление и внезапную тошноту карусели в увеселительных парках, где гонящегося за острыми ощущениями посетителя швыряют и по кругу, и вверх, и вниз, и из стороны в сторону, так что и он и даже непричастный зритель чувствуют, как все их нутро выворачивается наизнанку. [...] Так называемая атональная музыка воздействует, точно как эти адские приспособления: вертикальные и горизонтальные интервалы следуют друг за другом так, что не дают нам времени почувствовать их связи с тоникой [...]. Но я не понимаю, почему мы должны использовать музыку для создания эффекта морской болезни»<sup>15</sup>.

Читатель не узнает, кому адресован этот выпад, но анонимный враг «атоналист» еще много раз будет появляться в размышлениях Хиндемита о композиторской технике, о судьбах и предназначении музыки. После этого отступления композитор возвращается к проблеме вдохновения, композиторского «видения», таланта и серьезной ответственности композитора перед современниками.

В этом последнем пункте Хиндемит убежден, что композитор и в наше время должен сделать все от него зависящее, чтобы быть понятым своими соотечественниками и современниками. Но после чтения остается такое чувство, будто Хиндемит видел в позиции атоналистов нечто значительно более важное, чем стилистическую чуждость. Это подтверждается и другими его публицистическими выступлениями.

По мнению Хиндемита, послевоенное поколение экспериментаторов придерживается наивных представлений о непрерывном «прогрессивном» развитии искусства от простого к сложному, от худшего к лучшему, от неистинного к истинному, то есть они приписывают искусству тот тип развития, который свойствен науке. Когда в рассуждения об искусстве вводятся представления о «прогрессе» и «регрессе», та часть антитезы, которая определяется как «регресс», отбрасывается вовсе.

<sup>14</sup> H i n d e m i t h Paul. Komponist in seiner Welt, S. 78.

<sup>15</sup> Ibidem S. 79.

Примером могут служить тональность и атональность. Сегодня для «прогрессистов» нет никаких сомнений в том, что тональность должна погибнуть как «регресс». Критериями прогрессивности в таких рассуждениях служат представления о свободе и техническом прогрессе в средствах музыкального языка, то есть применение новых источников звука, новых способов «монтирования» звучащих материалов, свобода от норм тонального письма, от гармонической функциональности, от метрического порядка, от звуков определенной высоты, от инструментального воспроизведения музыки, от исполнителя, который может быть заменен техническим устройством, наконец, от самого композитора, вместо которого может действовать электронно-вычислительная машина. От такой свободы, от такого прогресса Хиндемит решительно отказывается.

Хиндемит не верит в непрерывный прогресс техники композиции. Он верит в постоянство материально-технической основы музыкального творчества, которая составляется из музыкальных звуков определенной высоты, рационально организованных в системе расширенной тональности. Отсюда его последовательное неприятие других, иначе обоснованных теоретических систем и методов композиции.

Анонимный «атоналист» предстает в книге как последователь двенадцатитоновой системы Шёнберга. Эти «современные стилистические пустячки», полагает Хиндемит, превратятся в посмешище будущего, и глупо сейчас тратить силы на борьбу с ними. Серийная техника композиции, с точки зрения Хиндемита, построена на совершенно произвольных принципах, игнорирует физические, математические и психологические предпосылки музыки, не считается с интересами вокального исполнения. Ей чуждо все, что обладает естественной для музыкального искусства неизменностью или доказанной полезностью, и единственная ее цель — избежать всего, что было нормальным для музыки прошлого.

Хиндемит пишет о новой повальной болезни композиторов — стремлении к цифровым манипуляциям, вычерчиванию диаграмм на нотной бумаге, о поисках способов механического комбинирования звуков: течения такого рода «возникают подобно эпидемии кори и так же исчезают. Уже однажды, вскоре после первой мировой войны, мы видели, как умерло двенадцатитоновое движение — тогда, хвала богу, музыканты имели больший интерес к самой музыке, чем к композиционно-стилистической игре, лишь испытывающей терпение [...]. После второй мировой войны Европа снова была инфицирована; однако пациент уже чувствует себя лучше. После нескольких рецидивов выживет кучка непоколебимых и будет в качестве пророков подготавливать и

приветствовать новую вспышку. По опыту прошлого, это случится, вероятно, после третьей мировой войны, при условии, что тогда еще останется достаточно людей, чтобы интересоваться комбинациями тонов»<sup>16</sup>. Хиндемит упорно называл движение нового авангарда, с которым свой глубокий личный антагонизм он хорошо соznавал, всего лишь «редкими эфемерными областями композиторской техники»<sup>17</sup>.

По мере чтения «Мира композитора» убеждаешься, что, начатая как популярная книга, излагающая эстетические и технические основы музыкальной композиции для образованных любителей музыки, эта литературная работа Хиндемита незаметно оставляет в стороне свое скромное предназначение и превращается в острый памфлет против всех виновников разложения и упадка в музыкальном творчестве и музыкальной жизни. Критическая направленность и иронический тон усиливаются, когда Хиндемит говорит о судьбе искусства, ставшего частью могущественной «индустрии развлечений».

Чистый пример — музыка в Голливуде, где «композиторы и аранжировщики находятся в маленьких кабинках с пианино и нотной бумагой, и здесь фабрикуется музыка поточным методом на конвейере с пятистрочными линейками, музыка, для которой излишни все обычные условия нормальной работы композитора: воображение, энтузиазм, индивидуальность — это лишь препятствие для производства индустриального продукта»<sup>18</sup>. «Удачливая посредственность» — вот единственное, что здесь требуется. Но это смерть музыки, смерть всякого искусства.

Главы «Интерпретаторы» и «Кое-что об инструментах» столь же полемичны, как и глава о технике и стиле, и содержат немало провоцирующих, нарочито парадоксальных суждений (например, о певцах и дирижерах, о возрастающей автоматизации и коммерциализации музыкальной жизни, об «ужасающей пустоте славы», о все более возрастающей узкой специализации музыкантов, потерявших былую художественную универсальность). В главе об инструментах Хиндемит объявляет самым совершенным инструментом человеческий голос, а самым высоким искусством музыкального исполнения — ансамблевое пение. Художественное качество сочинений, написанных для вокальных ансамблей, по мне-

---

<sup>16</sup> Hindemith Paul. *Komponist in seiner Welt*, S. 156.

<sup>17</sup> *Ibidem*, S. 157.

<sup>18</sup> *Ibidem*, S. 158 — 159.

нию Хиндемита, может служить вернейшим критерием музыкальной культуры эпохи. С этой точки зрения, наша эпоха с ее исключительным предпочтением оркестровой музыки и массовых форм музицирования (открытый публичный концерт в большом помещении или на стадионе) может считаться периодом низкой музыкальной культуры в сравнении, например, с тем временем, когда создавались мадригалы Монтеверди или кантаты Баха.

В главе «Образование» Хиндемит говорит о производстве музыкантов, в том числе и композиторов, из-за бессмысленной системы обучения, при которой профессионалами становятся те, кто должен был бы оставаться грамотным и активным слушателем музыки. Для композиторов Хиндемит в принципе отвергает специальное обучение и предлагает вернуться к универсальному образованию практического музыканта, чуждого узкой специализации.

Обличительный пафос последней главы, «Окружающая среда», направлен против «омассовления» и обеспечения музыкального искусства, против засилья развлекательности, против «проклятия виртуозности», и эгоистического нарциссизма композиторов-снобов, но главное — против «выплывающих музыку» устройств, немилосердно льющих всюду музыку, как из водопроводных кранов, против постоянного изливания музыки без повода и смысла, которое, по мнению Хиндемита, производит деморализующий эффект, ведет к деградации умов, лишает человека его достоинства и права на самоопределение в этом мире. Принудительное слушание музыки в общественных местах — это дурман, всеобщее порабощение, нетерпимое в демократической стране. Но это бедствие, говорит Хиндемит, постигло не одну Америку, это стыд и позор целого мира, общее бедствие человечества, наподобие холеры или чумы. «Тишина — один из милосерднейших даров небес в этом шумном мире! Тишина — единственный фон, на котором музыка обретает свои формы и смысл»<sup>19</sup>.

Хиндемит приходит к выводу, что мир музыки находится в состоянии деградации, и виною тому — современное общество, мучимое бессмысленной жадной раз-

---

<sup>19</sup> H i n d e m i t h P a u l, *Komponist in seiner Welt*, S. 255.



влечения. Но какими средствами Хиндемит предлагает бороться с процессами распада культуры? Как намерен он отстаивать ценности искусства? Хиндемит возлагает надежды на растущее движение любителей музыки, которое (в данном случае это особенно характерно) отождествляется с движением борцов за мир во всем мире. А композитору, который готов своим искусством служить людям, Хиндемит предлагает прежде всего писать простую и доступную музыку для играющих и поющих любителей.

В этих надеждах и упованиях много утопического, но примечательно то постоянство, та верность себе, с которой Хиндемит отстаивал до конца свой идеал примиряющего, объединяющего и возвышающего искусства.

### Сочинения последних лет

С 1939 года Хиндемит вынашивал замысел большой оперы на тему одновременно абстрактно-философскую и конкретно-историческую. Это была «Гармония мира».

Уже говорилось о том, что Хиндемит был глубоко заинтересован различными толкованиями и определениями понятия «*musica*» в философии античности и средневековья. Это слово в одних случаях служило для обозначения разных искусств с их гармоническими соотношениями, пропорциями, выражаемыми числом, и в то же время расценивалось как нечто близкое математической науке, как некий эквивалент гармонии, принцип определенного порядка, основанного на числовых пропорциях,— того самого порядка, по которому живет все сущее. Сближение музыки и числа — древняя философская традиция.

Следуя образцу античных философов, Бозций разделил музыку на три области: *musica mundana*, *musica humana*, *musica instrumentalis* (*musica sonora*). *Musica mundana* — это гармония макрокосма, которая проявляется в движении небесных тел, в регулярной смене времен года. *Musica humana* — это гармония человеческого микрокосма, проявляющаяся в человеческих темпераментах, в работе органов тела, в соответствии между «душой» и «телом», в этическом поведении.

Согласно пифагорейски-платоновским представлениям, сама душа основана на гармонии чисел, соответствующих консонирующим созвучиям, поэтому-то звучащая музыка и может

воздействовать на душу. Наконец, *musica instrumentalis* — это гармония музыкальных созвучий, доносящая человеческими голосами и музыкальными инструментами. Пифагорейцы полагали, что необходимым условием появления реальных звучаний служит движение и что — самое главное — система мироздания и система музыки отображают одна другую, они аналогичны. Пифагорейцы допускали также, что небесные тела при своем движении рожают реальные звуки и что эти звуки неизбежно музыкальны. О звуках «неба» велись дискуссии также и в христианской средневековой литературе. Распространенным было представление о небесном пении и музицировании ангелов, восхваляющих творца. После открытия в средневековой Европе трудов Аристотеля проблема «небесной музыки» продолжала дебатироваться и связывалась с основами музыкально-теоретических дисциплин. Лишь постепенно вопрос о реальности звучания «небесной музыки» потерял остроту, и «музыка сфер» стала абстрактным символом гармонии, совершенства пропорций и т. д.

Для Хиндемита старинные представления и термины (и в его художественных произведениях и в его литературных трудах) являются многогранными и содержательными символами, составляющими своеобразное интеллектуально-поэтическое украшение его художественных и научных концепций. В этой связи естественным было обращение Хиндемита к личности и литературному наследию астронома Иоханнеса Кеплера (1571—1630).

Космологические теории астрологов и астрономов Хиндемита начал изучать еще в Берлине, до отъезда из Европы, но интенсивная работа над оперой начинается лишь в 1950 году. Теперь композитор сумел построить сложное и многоплановое либретто на основе собственных познаний и по канве биографии героя, использованной лишь с небольшими отступлениями от исторических фактов.

Все, что связано с семейной хроникой Кеплера, в основном соответствует сохранившимся документам. В тексте Хиндемита упоминается отец Кеплера, поступивший на солдатскую службу к Вюртембергскому герцогу; присутствует как действующее лицо брат Кеплера Кристоф, ремесленник-оловянщик, выступавший свидетелем обвинения на процессе своей матери. Одно из главных действующих лиц — мать Кеплера, Катарина («Кеплерша»), талантливая женщина огромной энергии и героического характера, но темная, неграмотная, с патологической психикой.

В декабре 1615 года Кеплер получил в Линце письмо о судебном процессе над матерью, которая обвинялась в колдовстве и должна была быть приговорена к сожжению на

коостре как ведьма. Сохранившиеся документы сообщают, что это была женщина маленького роста, очень худая, необычно смуглая, злобно-раздражительная, восстановившая против себя многих жителей города Леонберга. Она попала в тюрьму, была выпущена, уехала к сыну в Линц, но снова вернулась в Леонберг и снова попала в тюрьму, где и была приговорена к сожжению<sup>20</sup>.

Процесс матери Кеплера тянулся пять лет. В тюрьме она чуть не умерла от истощения. Кеплер хлопотал за нее лично в Штутгарте, в Регенсбурге перед герцогом Вюртембергским. Его усилиями процесс был ускорен, а мать избавлена от пыток и смертной казни, но в это время ей было уже семьдесят четыре года, и она умерла вскоре после освобождения.

Судебный протокол, перечисляющий преступления Катаринны, использован Хиндемитом в его либретто. Она обвинялась в колдовстве и порче людей, в сношениях с дьяволом; говорилось, будто старуха ездит по ночам на бесовский шабаш верхом на соседской свинье, никогда не плачет, не глядит людям в глаза, затеяла с помощью могильщика достать из могилы череп своего отца и, скрепив его серебряным обручем, сделать из него чашу для своего старшего сына, астронома. Но самый веский аргумент против «Кеплерши» сводился к тому, что ее воспитывала тетка, деревенская знахарка, которая была в свое время сожжена на костре как ведьма, а «ведьмовство» считалось наследственным.

Самого Кеплера в Линце в глаза называли нечистым сыном колдуньи и внуком ведьмы. Старуха Катарина, верная себе, на процессе вела себя агрессивно, ни в чем не признавалась и обвиняла судей в стяжательстве, а местных жителей, которых она лечила травами, корила за предательство и неблагодарность.

Гонения, которым подвергался сам Кеплер в течение своей жизни, в большинстве своем остались за пределами драмы Хиндемита, действие которой сконцентрировано вокруг одной темы: поисков «гармонии мира».

Истощенный, болезненный, близорукий студент Тюбингенской духовной семинарии Иоханнес Кеплер готовился стать богословом. Он сочинил латинскую поэму «О вездесущности тела Христова», занимался хронологией Евангелия и доказывал, что Христос родился на пять лет раньше, чем принято считать. Как протестант аугсбургского вероисповедания, Кеплер отрицал телесное присутствие Христа в причастии и был официально до конца своих дней отлучен от церкви. В опере Хиндемита эта деталь биографии Кеплера раскрывается в богословском споре ученого со священником Хицлером.

Молодому Кеплеру уготована была должность деревенского пастора, а он выбрал астрономию и математику. Зарабатывать на жизнь помогала ему астрология, хотя роль «обще-

---

<sup>20</sup> В тексте оперы эта ситуация несколько изменена: в действительности Катарина вернулась в Леонберг против воли сына, а Хиндемит показывает, что Кеплер сам гонит вздорную, неживчивую старуху в Леонберг, чтобы избавить близких от мучений.

ственного прорицателя» его тяготила. У Хиндемита сам Кеплер не верит гороскопам, но вынужден в угоду «духу времени» поддерживать всеобщее заблуждение.

Вся жизнь Кеплера—это цепь преследований и тщетных попыток найти точку опоры и покой. Его книга «Сокращенная астрономия» в 1618 году была запрещена инквизицией, а в 1624 году в Граце сжигались его календари. Толпа нападала на его квартиру и требовала уничтожить библиотеку «чернокнижника». Не находя покоя и условий для работы на родине, Кеплер между тем отвергал все приглашения из других стран. Отказал он англичанам, Болонскому университету, а университету в Падуе ответил: «Я не хочу взойти на костер, подобно Джордано Бруно» Ученые-иезуиты, которые покровительствовали Кеплеру в конце его жизни, уговорили нового императора Фердинанда обязать полководца Валленштейна выплачивать астроному регулярное жалование из доходов Мекленбургского герцогства.

В 1628 году Кеплер поступил было на службу к Валленштейну на должность придворного астролога, но предсказания Кеплера не шли навстречу пожеланиям полководца, и на место Кеплера был взят итальянец. Множество раз Кеплеру приходилось ездить из Линца в Регенсбург, чтобы каждый раз заново хлопотать о выплате назначенного ему жалованья. Преодолевая верхом расстояние в четыреста верст, он смертельно заболел и умер в Регенсбурге на пятьдесят девятом году жизни.

После сочинения «Художника Матиса» прошло почти двадцать лет, и Хиндемит снова создал симфонию на материале оперы, руководствуясь на этот раз уже не тактической, а чисто художественной задачей<sup>21</sup>. Симфония «Гармония мира» посвящена Паулю Захеру и его Базельскому оркестру к двадцатипятилетию существования этого знаменитого коллектива. Работа над оперой продолжалась еще несколько лет.

Параллельно шла интенсивная педагогическая деятельность. В зимнем семестре 1951/52 года Хиндемит стал экстраординарным профессором теории музыки в Цюрихском университете. С этого времени Хиндемит работал попеременно: год в Цюрихском, год в Иельском университетах.

Купить дом для окончательного устройства в Швейцарии пока не удавалось, хотя супруги Хиндемита уже начали подыскивать что-либо подходящее.

Неоднократно Хиндемит читал лекции и в Моцартеуме.

---

<sup>21</sup> О симфонии «Гармония мира» см. на с. 210—223.

Высказывания его в Зальцбурге, Цюрихе, Иеле свидетельствуют о том, что современная система воспитания музыкантов казалась Хиндемиту несовершенной, утратившей многое положительное из опыта прошлого.

Особенно парадоксальным, даже анекдотическим Хиндемиту считал то образование, которое получают музыковеды на музыкальных факультетах европейских и американских университетов.

«Преподавание для музыковедов, — писал Хиндемит, — состоит теперь почти только из слушания лекций по истории музыки, музыкальной психологии и музыкальной этнографии и бесконечного чтения книг о музыке. Доходит часто до того, что само звучание музыки воспринимается как помеха, и его полностью игнорируют в изучении музыкальной науки. Тогда, конечно, достаточно написать диссертацию, скудно освещающую какой-нибудь факт как бы слабым лучом карманного фонаря, но украшенную библиографическим списком, включающим примерно сто книг, — как будто все это имеет хоть что-нибудь общее с истинным знанием музыки, с музыкальным познанием!

Многое следовало бы здесь изменить. Прежде всего, не нужно допускать к изучению науки о музыке того, кто не может доказать наличия значительных практических навыков. Если бы все было так, как должно быть, то музыковед являлся бы теперь, как оно и было прежде, обладателем всех музыкальных навыков, вершиной и украшением цеха музыкантов...»<sup>22</sup>

При вступлении в должность профессора Цюрихского университета Хиндемит произнес 24 ноября 1951 года традиционную речь о призвании композитора. В ней были такие слова:

«Едва ли можно назвать истинным композитором того, кому при внезапном озарении в момент творчества не является музыкальное произведение во всей его целостности, со всеми его деталями. [...]

Уметь воплотить эти «видения» в звучащую реальность — это и есть род дарования, который выделяет творческий дух из массы тех, кто просто трудится. Но и другие качества, качества не только творческих натур, тоже должны присутствовать у совершенного музыканта, когда мы согласны следовать за ним как за инициатором всего благого и доброго. Всю этическую силу, которая заключена в музыке, он должен высвободить. Он должен верить в чистоту своего искусства [...]. Музыка сама должна ему помогать в его собственном возвышении, в приобретении морального благородства, и он должен пытаться пробуждать такие же стремления в тех, кто принимает участие в его музыке. Такая жизнь в музыке и с

<sup>22</sup> Лекция 1952 года в Моцартеуме под названием «Музыкальное образование — почему, как, для чего?». Цит. по кн.: Brüner A. Paul Hindemith, S. 214 — 215.

музыкой, которая по всей своей сущности может служить лишь к преодолению низменных сил и стремиться к духовной независимости, такая жизнь будет к тому же и жизнью в смирении. Глубочайшей причиной этого смирения<sup>23</sup> в душе музыканта будет вера в то, что по ту сторону всякого рационального знания и всякого опыта мастерства, по ту сторону от всего, что он приобрел на своем жизненном пути, лежит некая иррациональная сфера, в которой скрыты конечные тайны искусства, ощущаемые, но умом не постигаемые, закланяемые, но не подчиняющиеся приказу, склоняющиеся, но не уступающие. Он не может вступить в эту сферу, он может лишь надеяться стать провозвестником того ее величия, которое он был избран созерцать в своих видениях»<sup>24</sup>.

Между прочим, студенты Цюрихского университета получили рукописные копии третьей части «Руководства по композиции» Хиндемита, содержащей упражнения в трехголосном сочинении<sup>25</sup>. Эта часть долгое время оставалась незаконченной, так как коррективы в свою теоретическую систему композиции Хиндемит вносил непрерывно. Еще не переставая вносить поправки в третью часть труда, Хиндемит уже говорил о совершенно новом учебнике композиции, который намеревается со-здать.

Если в 30—40-е годы целью его были проблемы тональности, мелодии, гармонии, то в 50-х годах его занимало новое учение о ритме и форме. Проблемы ритма частично решены были Хиндемитом в неопубликованном при жизни композитора фрагменте «Упражнение девятнадцатое»<sup>26</sup>. Из последней, четвертой, части «Руководства по композиции» (Tonsatz IV, четырехголосное сочинение) закончен лишь небольшой раздел.

К этому времени (1952) относится завершение работы над «Кардильяком». Для сочинения нового либретто композитор не обратился к своему прежнему сотруднику Лиону, а проделал всю работу сам. Так возникло новое произведение на тот же сюжет.

<sup>23</sup> Употребленное Хиндемитом немецкое слово *Demut* здесь, вероятно, следует понимать как «добродетель, которая может возникнуть от сознания, что совершенство (божество, нравственный идеал, возвышенная цель), к которому человек стремится, остается бесконечно далеким. [...] Истинное смирение составляет нравственную гордость, смысл которой состоит в том, чтобы соизмерять свои силы с недостижимым» (Философский словарь. Пер. с немецкого М. М. Розенталя. М., 1961).

<sup>24</sup> «*Neue Zeitschrift für Musik*», 1955, № 11, S. 70.

<sup>25</sup> На существование третьей части «Руководства по композиции» (Tonsatz III) Хиндемит указывал еще в списке сочинений 1941 года.

<sup>26</sup> Опубликован в кн.: *Grüner A. Paul Hindemith*.

Рядом с демонически преступным героем появляются два идеальных образа: Подмастерье и Певца. Каждый из них при разных обстоятельствах ведет с Кардильяком специальные беседы об искусстве.

Разговоры о природе и сущности искусства, о восприятии искусства, о содержании и форме ведет с Кардильяком также и молодой Кавалер, покупатель, который этой же ночью станет жертвой убийцы. С появлением среди действующих лиц Подмастерья усложняется все поведение Кардильяка. Офицер становится вообще лишней фигурой, но претендует, однако, на свою долю в общих рассуждениях. Все заражены страстью рассуждать, но особенно — Певца. Ей приходится решать сразу несколько проблем: об эгоистической природе мужской любви, об аморальности меценатства (богатый маркиз содержит оперный театр развлечения ради, как держит он лошадей), о продажности искусства, о творчестве «ради себя» и «для людей», наконец, о вине и беде Кардильяка, о высоте его искусства и низости его души.

Хор народа еще более расширяет свои функции: не только судья, не только добровольный палач, но и морализирующий на отвлеченные темы резонер.

Сценическое действие усложняется. В дуэте Кардильяка и Дочери (второе действие) появляются зримые видения: Певца с мертвым Кавалером, шествие мертвецов с драгоценностями Кардильяка.

Третье действие введено Хиндемитом заново: на сцене Королевского театра ставится опера Люлли «Фазтон», где Певца поет ответственную партию. Содержание «Фазтона» — аллегория: самоуверенный и ослепленный юнец, надеявшийся свершить невозможное, расплачивается жизнью за свое безумие. За кулисами Певца сталкивается внезапно с Подмастерьем, который явился предупредить ее об опасности, потом с Кардильяком, пришедшим в театр, чтобы убить Певцу и получить назад золотую диадему. Между убийцей и жертвой возникает нечто похожее на взаимопонимание: Певца добровольно возвращает ювелиру его диадему. Что-то новое, человеческое промелькнуло в диком облике Кардильяка. Но Офицер, вероятно, в целях дальнейшего расследования уголовного дела, снова уносит диадему, и бешеный ювелир, забыв о Певце и перспективах собственного духовного возрождения, бежит за «вором». Офицер в последнем действии ловко устраивает «очную ставку» всех действующих лиц, наблюдая все со стороны. Когда уже толпа наступает на Кардильяка и вырывает у него признание, его заставляют не только каяться, но и просить пощады. Даже Дочь во время этой публичной казни хочет ответа от своего обреченного на смерть отца.

После смерти Кардильяка Подмастерье поет стилизованную в старинном духе песню, где клянется своим трудом очистить искусство Кардильяка от скверны. Под влиянием трагической истории Кардильяка в душе Певцы происходит перелом. Она решает покинуть труппу, зависимую от мецената, чтобы создавать «свободное искусство». Финальный хор с ансамблем солирующих голосов совершенно утопает в педагогическом морализировании и поучениях, которые вызывают

лишь досаду — так мало они согласуются с истинно трагедийной темой, не допускающей никаких «закруглений». А хор между тем примирительно поет: «В каждом из нас есть честица Кардильяка», — и призывает к прощению! «Все мы» — это голос рассудка, «глас милосердия», «глас народа» и «глас божий».

Премьера нового «Кардильяка» состоялась 20 марта 1953 года.

«Переработки, ревизии, новые редакции старых работ в оперной литературе — не редкость, — писал в рецензии Штуккеншмидт. — Однако „Кардильяк“, которого Хиндемит обнаруживал в прошлом году в Цюрихе, только и имеет общего с „Кардильяком“ 1926 года, что название да одна-две главные фигуры и несколько музыкальных номеров. Тогда это была „Musizieroper“, которая, как опыт расщепления текста и музыки, воинственно противопоставлялась вагнеровскому „синтетическому произведению искусства“. [...] Опыт был смел и свеж и нес в себе зародыш нового, парадоксального оперного духа. Гофмановский Кардильяк, золотых дел мастер, который убивает, чтобы снова обладать своим драгоценным изделием, который лучше потеряет свою дочь, чем диадему, являлся как демон — по ту сторону добра и зла. Произведение на экспрессионистски сжатый текст Фердинанда Лиона имело особого рода холодно-проклятый драматический тонус, который исходил из умышленной недраматичности его музыки. Сегодня все это называется: „По сценическому действию Ф. Лиона, текст и музыка П. Хиндемита“. Из заново смонтированной последовательности сцен построено драматургическое действие, развитие которого не только показано, но и мотивировано. Фигура Певницы, для Лиона второстепенная, здесь — главное действующее лицо. Все раздemonизировано, очеловечено и обуржуазено (*verbürgerlicht*) [...]. Музыка подчиняется более уравновешенным воззрениям на драматурию. [...] Нет сомнений, что для практических интересов театра опера много выигрывает, но все же, расторгнув свои связи с новой эстетикой, пьеса теряет в беспокойной, будоражащей силе...»<sup>27</sup>.

Ни одно произведение Хиндемита в эти годы не является «просто так». Каждое из них служит выражению какой-либо важной для композитора идеи, вплоть до того, что Хиндемит считает возможным переделывать, переписывать заново свои старые сочинения для приведения их в соответствие с его теперешними идейными установками.

Некоторые произведения 20-х годов беспокоили совесть художника «ошибочностью» общей идейной концепции или частными просчетами, устаревшими деталями либретто и т. п. Вмешательство композитора в давно

<sup>27</sup> S t u c k e n s c h m i d t H. H. Oper in dieser Zeit. Hannover, 1964, S. 21—22.



известные произведения вызывало иной раз недоумение и споры.

Хиндемит существенно обновил оперу 1929 года «Ню-восты дня», считая многое в ней устаревшим. Новый вариант либретто, сделанный самим композитором, оказался, по мнению большинства критиков, более удачным, чем прежнее либретто М. Шиффера<sup>28</sup>.

В интервью по случаю постановки оперы в апреле 1961 года в Мангейме Хиндемит сказал:

«Мне кажется, сегодня это актуальнее, чем когда-либо. Все средства передачи информации показывают нам ежедневно и в самом ужасном смысле, что произошло с людьми, которые пойманы в сети публичности и будут отчуждены от самих себя, „расчеловечены“ в общедоступной газетной статье. [...] Выходу из такой жалкой и малочетной ситуации как раз и учит наша опера: она показывает, как двое уже почти проглоченных Молохом публичности и жадности до всего нового все-таки освобождаются»<sup>29</sup>.

Для Хиндемита теперь это была уже не «веселая опера» с пародийным оттенком, а скорее «поучительная пьеса», в которой композитор беспощадной насмешкой обличает уродства современной жизни Запада.

Вернулся композитор и к своей редакции «Орфея» Монтеверди, применив более разнообразный выбор старинных инструментов, который стал возможным в условиях Европы. Скрипки, лютни, чембало, старинные духовые, малый орган мастерски использованы Хиндемитом в тонко дифференцированном и непринужденном звучании.

Эта опера в редакции Хиндемита исполнялась в Италии, в Австрии, но особенно удачным композитор считал спектакль в мае 1960 года во Франкфурте, осуществленный силами студентов Высшей музыкальной школы под управлением Хиндемита<sup>30</sup> и получивший высокую оценку прессы:

«Студенты имели редкий опыт — их ввели в самую сущность великой музыки прошлого [...]. Музыка захватывает величием и красотой. Кажется, будто в это наполненное шумами время внезапно обретаешь иной слух для восприятия ее благородной красоты»<sup>31</sup>.

---

<sup>28</sup> В сочинении текста для второго варианта оперы принимал участие венский писатель Ганс Вайгель, но присланный им сценарий не удовлетворил композитора, и он сделал собственную редакцию первоначального текста Шиффера.

<sup>29</sup> Paul Hindemith. Die letzten Jahre, S. 15.

<sup>30</sup> Старинные инструменты были взяты из Исторического музея Франкфурта, из Коллегии музыки Майнцского университета и из частной коллекции профессора Эрнста Лаафа, руководителя Коллегии музыки Майнцского университета.

<sup>31</sup> Weber H. La Favola d'Orfeo. — «Neue Zeitschrift für Musik», 1960, № 8, S. 265.

Следующим сочинением была хоровая кантата на тексты Поля Клоделя, заказанная ЮНЕСКО. Хиндемит работал над ней очень целеустремленно. Эта хоровая трилогия в такой же мере педагогическая и гражданская декларация Хиндемита, как и творческая.

Приобщить массы людей к высокой сфере искусства (любительское музицирование, по мнению Хиндемита,— самый реальный путь к этой цели), а через искусство — к высоким этическим идеалам — такова задача, которую возлагают на себя добровольно композитор и поэт. Этой цели служит также специально предусмотренное здесь композитором участие слушателей в исполнении.

Идеи, которые вошли в кантату вместе со стихами Клоделя, очень показательны для общего направления творчества Хиндемита в последнее десятилетие его жизни. Кантата «Летите, быстрые ангелы» по своему предназначению «массовое» произведение. Если вспомнить строгую критику современной массовой музыкальной продукции в публицистике Хиндемита, то следовало бы заключить, что именно этой своей хоровой кантатой Хиндемит намеревался дать образец массовой музыки наших дней, как она ему самому представлялась.

В основу такого прямого обращения ко всему человечеству Хиндемит положил испытанные и традиционные религиозно-нравственные символы, призванные здесь быть носителями заповедей человечности и широкого, всем открытого гуманизма. Все сложные современные проблемы и обобщаются и упрощаются до старых общеизвестных символов христианства. Вместо политической и социально-критической проблематики коллективного и индивидуального, государства и личности, свободы и насилия, революционной борьбы с несправедливостью и покорностью судьбе здесь выступают иные, знакомые мотивы: человеческая вера, моление о милосердии бога, страх перед последним судом и надежда человека на спасение, хвала богу и надежда на жизнь в мире всеобщей справедливости.

Тексты каждой из трех кантат проецируют библейские мотивы в плоскость остро современных чувств и представлений<sup>32</sup>. Если в «античных» драмах современных авторов высокий этический пафос героев достигает

---

<sup>32</sup> Французские тексты Клоделя в изданиях кантат сопровождаются немецким переложением, которое сделано Хиндемитом.

предельного накала в столкновении с циничным житейским практицизмом, то и здесь интерпретация вечных идей христианства конфликтно заостряется. Утверждение через конфликт — главный принцип их музыкальной реализации.

Хиндемит остается верен себе: при всей противоречивости музыкально-поэтического целого, он акцентирует имеющийся у Клоделя элемент конечного драматургического разрешения в духе «мировой гармонии» и своих монументальных кадансов. Равновесие, гармония для него начало всех начал.

Третья часть кантаты — «Песнь к надежде» — была написана раньше двух других — в 1953 году.

«Песнь к надежде» впервые исполнялась в день закрытия международной конференции, организованной ЮНЕСКО и Международным музыкальным советом. Тема конференции — «Роль и место музыки в воспитании молодежи и взрослых». Она проходила в Брюсселе с 29 по 9 июля при участии представителей двадцати девяти стран и приняла решение о создании Интернационального общества музыкального воспитания. Примечательно, что после многих лет перерыва усилия Пауля Хиндемита и Лео Кестенберга снова объединились: важнейшим из многочисленных выступлений на конференции был доклад Кестенберга.

«Песнь к надежде» предваряет короткое авторское предисловие, напечатанное перед нотным текстом на трех языках: французском, немецком, английском. В нем сказано:

«Это сочинение написано для ЮНЕСКО. В соответствии с задачами этой организации — средствами воспитания, науки и культуры способствовать распространению законности, справедливости и требований человечности и свободы невзирая на расу, пол, язык и вероисповедание—как в тексте, так и в музыке отражено намерение приблизиться к возможно более широкому кругу слушателей, если они заинтересуются соприкосновением с музыкой и ее практическим исполнением. Обычная форма передачи музыки — концерт — была, таким образом, существенно изменена, строгое разделение на исполняющих и бездейтельно внимающих устранялось. Непрофессиональные участники из числа слушателей приглашаются в последних двух номерах произведения активно соучаствовать в исполнении. Опытные певцы могут для руководства и подбадривания любителей разместиться среди публики. Необходимые для пения ноты должны быть напечатаны на листах и распространены в публике...»

Клодель умер в феврале 1955 года, когда Хиндемит заканчивал клавиру последней части кантаты. Компози-

тор взял на себя все дальнейшие заботы по осуществлению их совместного замысла.

Впервые кантата исполнялась в Париже 6 ноября 1955 года. Публика французской премьеры была обеспечена своевременно напечатанными нотными партиями. Концертная публика, участвующая в исполнении произведения с нотами в руках,— это была заветная идея Хиндемита с давних времен.

В авторском пояснении к кантате Хиндемит еще раз повторил свои мысли о так называемой *Gebrauchsmusik*:

«В эпоху, когда музицирование опирается почти исключительно на инструменты и аппаратуру, а идеал воспроизведения музыки усматривается в строгом разделении на исполняющих и воспринимающих, мне кажется особенно важным снова и снова напоминать о природой данной звучащей стороне музицирования и ввести наслаждение музыкой в такие формы, которые способны приостановить развитие бесплодного эзотерического профессионализма и индивидуализма. И все это необходимо вовсе не для того, чтобы бороться с привычными нам способами музицирования, а наоборот, чтобы их всемерно укреплять. Для этого необходимо снова поднять на должную высоту естественное природное звучание человеческого голоса как основного материала, определяющего вместе с поэтическим словом форму и способ выражения [...]. Нужно попытаться еще раз перекинуть мост через пропасть между композитором и слушателем, ставшую столь пугающе глубокой. Никто не потребует от поющей публики, чтобы она совершала вокальные кунштшюки, музыкально-рафинированные и выразительно-экстравагантные. Достаточно простых респонсоров и повторений только что услышанных коротких мелодий, чтобы вызвать к жизни дух коллективного творчества, который, видимо, остается одной из немногих возможностей вывести творцов современной музыки вместе с их слушателями из кризисного состояния, в котором они находятся. Счастлив тот композитор, которому для достижения этой цели даруется столь удовлетворяющий всем требованиям превосходный текст, как текст Поля Клоделя»<sup>33</sup>.

Продолжалась работа над партитурой оперы «Гармония мира», которая была завершена 30 мая 1957 года. В августе состоялась премьера. Она произвела глубокое впечатление. Назвать это бесспорным успехом было бы не совсем точно. И постановка и сама опера, как задумал ее автор, казались дискуссионными.

---

<sup>33</sup> Цит. по кн.: В i n e r А. Paul Hindemith, S. 221—222. Разбор кантаты «Летите, быстрее ангелы», см. на с. 312—315.

После премьеры Г. Г. Штуккеншмидт писал:

«...Герой Хиндемита — Кеплер, астроном и астролог, который хотел бы примирить Библию с точными науками. И человеку духа он противопоставляет полководца, который верит в предсказания по звездам, — Валленштейна. Оба хотя и „гармонии мира“; тот, как последователь „*vita contemplativa*“, видит ее в неслышном беге планет, этот, блестящий протагонист «*vita activa*», в земном царстве, которое приведет к единству Европы. [...]

Драматургически Хиндемит пытался идти интересным, но уже не новым путем двойной сцены, где два события разыгрываются в одновременности. [...] Очевидно, насколько далек текст оперы от обычной схемы исторического оперного сюжета. Хиндемит делает попытку построить свой сценарий в принципах новейшего драматического спектакля. Текст, хотя и разделенный на номера, едва ли связан традицией. Но обновленные формы и текста спектакля не достигает здесь цели. [...]

Текст и драматургия оказываются мало связанными: в опере во всех случаях музыка говорит решающее слово»<sup>34</sup>.

Как рецензия Штуккеншмидта, так и другие отклики в музыкальной печати, появившиеся сразу после премьеры, не были ни объективными, ни достаточно проникательными по отношению к необычайной глубине и богатству идейного содержания этого произведения, ставшего своего рода этическим и политическим завещанием композитора. Мало внимания уделялось также и проблеме несоответствия избранного композитором жанра тем целям, которые он поставил себе как мыслитель в этом сочинении. Опера получилась художественно-противоречивой, негармоничной, трудной для сценического воплощения и для восприятия.

Между прочим, композитор и сам был разочарован постановкой оперы в Мюнхене. Он не терял, однако, веры в возможность лучшего осуществления своего замысла. Вторая постановка в ноябре 1957 года в Бремене оказалась удачнее. И все-таки при жизни Хиндемита опера больше не ставилась.

Самое крупное сочинение Хиндемита в оперном жанре, итоговое по своему месту в наследии композитора и по содержанию, не вошло пока еще в обиход и редко появляется в театральном репертуаре<sup>35</sup>.

Хиндемит по-прежнему ведет педагогическую работу в Цюрихском университете и много времени и сил от-

<sup>34</sup> Stuckens Schmidt H. H. Oper in dieser Zeit, S. 22 — 24.

<sup>35</sup> В 1966 году ее сыграли в Гельзенкирхене, в июне 1967-го — в Лянце.

дает исполнительской деятельности. Всеми премьерами своих новых сочинений он руководит сам. Возобновленные постановки его довоенных опер идут под его музыкальным руководством. Концертные поездки его в послевоенные годы поистине бесчисленны.

Несмотря на огромную затрату сил в поездках и дирижерских гастролях, Хиндемит сумел последние годы своей жизни превратить в триумф творческого духа. Новые произведения следовали одно за другим: это уже упоминавшиеся симфонietta в тональности E, симфония — для духового оркестра и «Гармония мира»; концерт для органа с оркестром; новая редакция опер «Кардильяк» и «Новости дня» и сочинение оперы «Гармония мира»; большая трехчастная кантата «Летите, быстрые ангелы»; различные инструментальные и камерно-вокальные произведения.

В выборе жанров и тем для новых работ Хиндемит в эти последние годы как никогда раньше принципиален и целеустремлен. Всякий, даже случайный заказ он стремится выполнить в соответствии со своими внутренними побуждениями. Всякое извне идущее предложение он подчиняет своим глубоко личным стимулам.

Так было с «Питтсбургской симфонией», заказанной в 1958 году для торжественного празднования двухсотлетия американского промышленного города.

И сама симфония, и обстоятельства ее первого исполнения в этом смысле очень примечательны. Среди элегантных представителей питтсбургского «общества» в концертном зале находились приглашенные композитором те самые сельские жители Пенсильвании, потомки немецких переселенцев. Это франконцы, чудом сохранившие свои религиозные и языковые традиции. Хиндемит был знаком с многими из этого «национального меньшинства», о котором он специально упомянул в своем пояснении к симфонии, напечатанном в концертной программе. И он пригласил их на свой концерт, этих мужчин в черных до колен сюртуках и женщин с белыми чепцами на головах — в нарядах, которые за триста лет почти не изменились. Гости роскошного концертного зала прежде едва ли слушали симфонический оркестр и наверное не знали музыки Хиндемита. Это его нисколько не смущало. Наоборот, его утопической мечтой всегда было вести анонимное существование среди

народа, который близок ему своими обычаями и песни которого он считал своими песнями. Пенсильванцы не могли не узнать в его симфонии популярную мелодию «*Nab lumbedruwwel mit me lumbeschatz*».

Вплоть до 1960 года пишет Хиндемит свои мотеты, которых он сочинил тринадцать.

Самая последняя одноактная опера Хиндемита, «Долгая рождественская трапеза» по пьесе американского драматурга Торнтон Уайльдера, показывает, какой глубокой грустью, жадной жизни и страхом смерти проникнуты мысли композитора. Темп жизни его несколько не замедлялся к концу. Наоборот. Он как бы старался заглушить в себе предчувствия и опасения бешеным вихрем блестяще исполняемых обязательств.

В Цюрихе Хиндемит играл исключительно важную роль как организатор и вдохновитель тамошней музыкальной жизни. Кроме того, весь мир был открыт ему как артисту высшего класса. А произведения его — особенно последние — по-разному, в разных жанрах, с разной степенью конкретности ставят одну и ту же проблему: о жизни и смерти, о вечности и мгновении, о памяти и забвении. Такова «Долгая рождественская трапеза», таково «Майнцское шествие», не говоря уже о последнем органном концерте, мотетах и двух мессах.

Работа с Уайльдером над оперой «Долгая рождественская трапеза» в 1960 году была приятной и быстрой. Драматург сразу согласился внести все необходимые изменения в текст своей пьесы «Долгая рождественская трапеза», сочиненной им в 1931 году.

Действие оперы происходит между 1840 и 1930 годами — девятью рождественскими обедами в семье Бейярд на Среднем Западе Америки. Все свершается в одном доме, за одним и тем же столом. На сцене «дверь жизни» — через нее вносят новорожденных, и «дверь смерти» — туда выносят мертвых. Обстановка жизни буржуазной семьи напоминает «Будденброков» Томаса Манна.

Хиндемит сочинял музыку на английский текст Уайльдера и сразу же делал сам немецкий вариант. Использован камерный «моцартовский» состав оркестра, малый хор, одиннадцать вокальных партий и чембало, сопровождающее речитативы.

Последняя опера повествует о вечном круговороте жизни и смерти, о бесконечной смене поколений. Жизнь постепенно меняется в некоторых деталях, но люди очень похожи друг на друга, и все покорно один за дру-

гим уходят в ту темную дверь, из которой никто не возвращается.

Это долгое размышление о тщете всего человеческого похоже на заклинание духа смерти и в то же время на попытку приучить себя к мысли о ней. Это однотононно-элегическое сочинение сосредоточено на одной теме. Его музыкальная ткань — тонкое полифоническое кружево с причудливо перемежающимися пунктирными ритмами, лишь отдаленно напоминающими о чем-то похожем на рождественские песни и танцы, но это даже не отголоски, а «тьнь теней». Гомофонные и полифонические части чередуются, характерные мотивы повторяются, варьируясь. Непринужденно совершаются переходы от оживленно-болтливых речитативов к напевным соло и возбужденным ансамблям. Поразительна тембровая изысканность этой камерной партитуры. Оригинально применяется че́мбало, с редким искусством используются фагот и флейта. Техника вокального письма и прозрачная инструментальная полифония близки «Житию Марии», любимейшему детищу композитора, о котором он не раз вспоминает в конце своего пути, но «Рождественская трапеза» суше и «старше».

В кипучей деятельности концертанта проходят еще два года, после которых создается кантата «Майнцское шествие» для солистов, чтецов и оркестра на текст Карла Цукмайера. Это произведение оригинального жанра: театрализованное действо с поющими и декламирующими актерами, без костюмов и декораций, хотя и с диалогической структурой музыкально-поэтического материала.

Участвуют три солиста, смешанный хор и оркестр. Чередуются хоровые эпизоды с солистами, ансамбли солистов, соло — всего девять крупных номеров: вступительный хор, терцет Бёппхе, Шёппхе и Пронобиса, соло баритона и диалог, куплеты «Черный маг», ариетта Бёппхе, соло Пронобиса, Вариации (соло тенора), кво́д-либет (три солиста) и хор с солистами.

В коротком предисловии композитора сказано: «Три поющих (и говорящих) актера выступают как свидетели великого исторического движения времени, которое протекает перед их глазами (а именно: в зрительном зале, в публичке и дальше, за пределами зала). Они обсуждают и комментируют все, что видят там. Реплики тенора (Шёппхе) и сопрано (Бёппхе) даются на майнцском диалекте, баритон



(Пронобис) поет только на Hochdeutsch. Первая часть начинается словами хора: „Две тысячи лет — не большой срок в сравнении с вечностью. Они проносятся мимо, как облака, как длинная процессия масок, в которой каждый шагает, пока смерть не снимет с него маску. Великий ли господин, бедный ли человек, каждый живет лишь свой срок на земле”. В шестви масок „свидетели” стараются разглядеть знакомые лица майнцских горожан всех времен. Первый — Мого, кельтский бог солнца, от огненного колеса которого происходит герб города. „Свидетели” его не знают и ничего не могут о нем вспомнить. Потом проходят римляне в доспехах: вокруг их лагеря и был когда-то построен Майнц; далее идут франки. „Свидетели” непрестанно спорят, особенно в куплетах о „Черном маге”, проклиная политическую пропаганду и все „чернокожные” современной печати. Затем следует ариетта „о роли женщины в мировой истории”. Приближаются в шестви архиепископы, которые семьсот лет были князьями города. Майнц — немецкий бастион папства. „Но нам от их величия осталось лишь то, что для них построили зодчие, создали живописцы, сочинили поэты”. Звучат имена художника Матиса, ученого Лейбница. „Ряд, который не имеет конца, безмолвно проходит мимо. Это великое войско теней. Две тысячи лет — вечность в сравнении с жизнью, но жизнь дается нам лишь раз”».

Два последних года своей жизни Хиндемит был человеком, внутренне подготовившим себя к завершению своего жизненного пути. Однако он продолжал планировать новые концертные выступления, новые композиции. От Уайльдера он ждал нового текста для оперы. Со своим другом, поэтом из Валлиса Морисом Церматеном, Хиндемит набросал план и костюмы для комической оперы в духе народного фарса.

Свою последнюю концертную поездку Хиндемит начал в октябре 1963 года. В Палермо исполнялись песни с оркестром из «Жития Марии», в Риме и Перуджии — «Орфей» Монтеверди в редакции Хиндемита. В начале ноября были концерты в Вене, после чего Хиндемит решил короткое время пробыть (в день своего рождения, 16 ноября) в своем швейцарском доме и ехать далее в Берлин. 15 ноября супруги Хиндемита выехали из Цюриха в Блоне. Путь их был прерван тяжелым приступом болезни Хиндемита. Его перевезли в клинику Франкфурта-на-Майне Marienkrankenhaus, где он умер поздно вечером, в субботу 28 декабря. Вскрытие показало острый панкреатит.

«Интернациональный мир скорбит об этой утрате, — писал в журнале «Melos» Людвиг Штрекер. — Это событие исторического значения. Рассеявшийся по всей земле круг его учени-

ков, друзей и почитателей потерял живой центр, объединявший их всех, но сохранился в памяти образ этого человека, который служил искусству и творил с непоколебимым чувством ответственности и сознанием долга. Творчество Хиндемита возвышается как скала. Оно возникло из духа немецкой музыкальной традиции, преодолело все суживающие творческий горизонт ограничения и открыло пути в новую эпоху...»<sup>36</sup>.

4 января 1964 года прах Хиндемита был перевезен в Швейцарию и похоронен на кладбище Сент-Лежьер неподалеку от последнего жилища композитора. В этот день в старой церкви La Chièszaz общины Сент-Лежьер около Блоне собрались друзья композитора: директор Берлинской филармонии В. Штреземан, профессор из Цюриха Г. Штрауман, швейцарский поэт Морис Церматтен. Антон Хайлер играл в церкви сочинения Хиндемита и старых органнх мастеров.

Жена композитора, Гертруда Хиндемит, скончалась 13 марта 1967 года. Ее похоронили рядом с мужем.

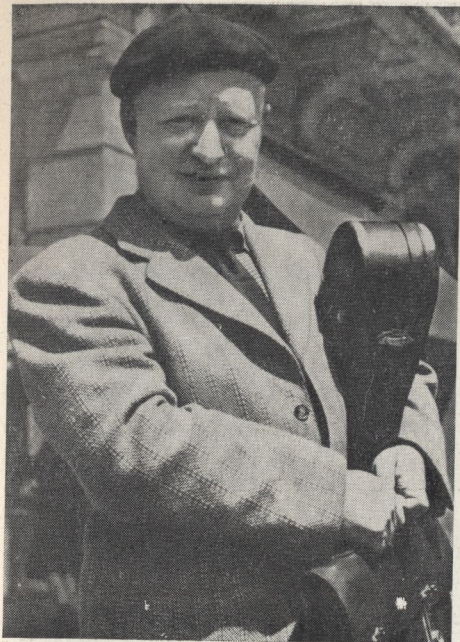
«Она разделила большую жизнь, освященную созиданием непреходящего, богатую славой и почестями, омраченную страданиями, неизбежность которых обусловлена была ходом истории. Она принимала на себя всю тяжесть поставленных перед ней задач вплоть до самой смерти Хиндемита и до конца бо- ролась за него»<sup>37</sup>, — говорилось в некрологе.

После смерти Гертруды Хиндемит, в соответствии с ее завещанием, в Блоне (кантон Ваадт в Швейцарии) был учрежден Фонд Хиндемита, помещающийся ныне в последней швейцарской квартире композитора. В уставе фонда говорится о его политической и религиозной нейтральности, о несвязанности национальными и территориальными границами. Фонд должен способствовать распространению и изучению творческого наследия Хиндемита, собирать его рукописи, фотографии и первые издания его сочинений, материально поддерживать учреждения, занимающиеся музыкальным воспитанием, а также отдельных достойных композиторов и ученых<sup>38</sup>.

<sup>36</sup> «Melos», 1964, № 1.

<sup>37</sup> «Neue Zeitschrift für Musik», 1967, № 4.

<sup>38</sup> Устав Фонда Хиндемита опубликован в кн.: Br i n e r A. Paul Hindemith.



Пауль Хиндемит  
1948 год

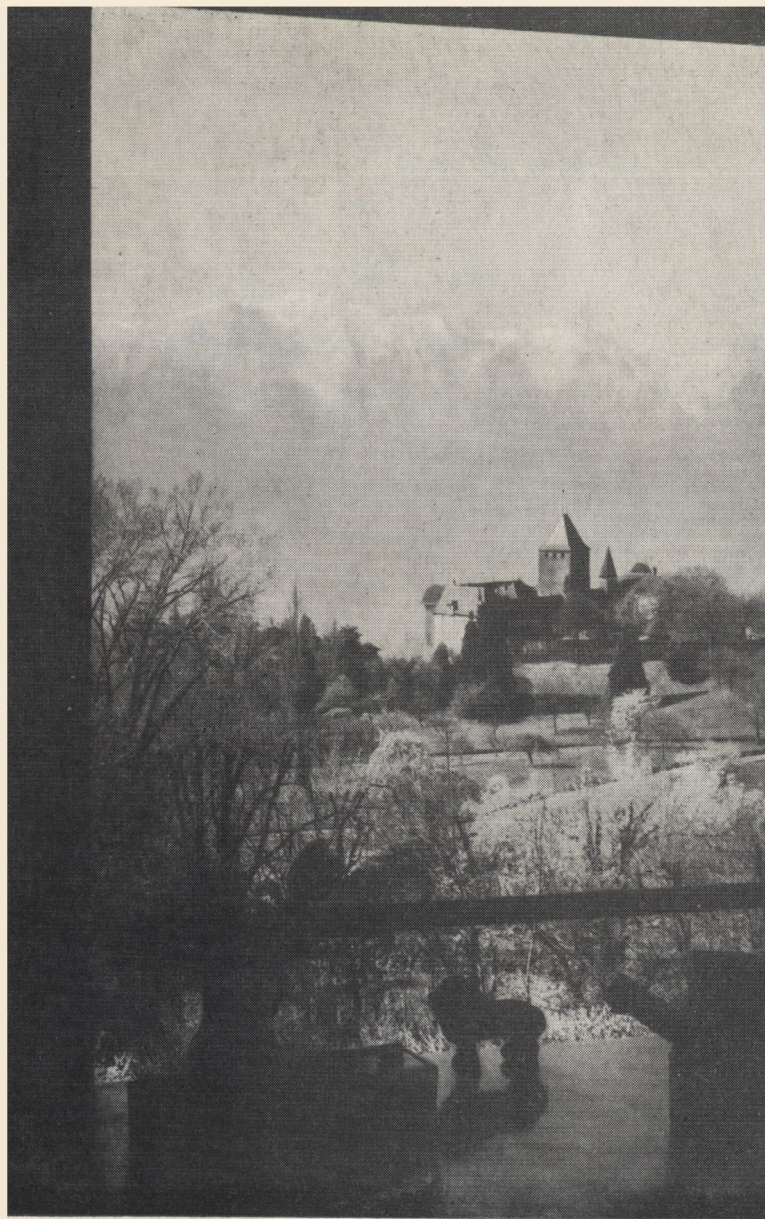
Вилла «La Chance» В Блоне (Швейцария, кантон Ваадт)







Комнаты виллы  
«La Chance»



Вид из окна рабочей комнаты П. Хиндемита (вилла «La Chance»)



1<sup>st</sup> 2<sup>nd</sup> Horn

3<sup>rd</sup> Horn

1<sup>st</sup> 2<sup>nd</sup> Tru

1<sup>st</sup> 2<sup>nd</sup> Tro

land! Mighty Manhattan, with spires, and the sparkling and hurrying tides, and the ships, — Man-hat —

Chorus

Lo! body and soul this land! Mighty Manhattan, with spires, and the

1<sup>st</sup> Viol

2<sup>nd</sup> Viol

Viola

Cello Bass

Clarinet

1<sup>st</sup> 2<sup>nd</sup> Horn

3<sup>rd</sup> Horn

1<sup>st</sup> 2<sup>nd</sup> Trum

1<sup>st</sup> 2<sup>nd</sup> Trom

tan, Manhat - tan, with spark - ling and hur - ry - ing tides, with

Chorus

Lo! body and soul this land! Mighty Manhattan with spires, and the sparkling and hurrying

sparkling and hurrying tides, and the ships, the

1<sup>st</sup> Viol

2<sup>nd</sup> Viol

Viola

Cello Bass

60 *pp*  
 Sic e - um vo - lo -

65  
 ma - ne - re, do - nec ve - - ni - am, quid ad te?

72 *mf* Tu me se - - que - re. *p* E - xi -

78  
 it er - go ser - mo i - ste in - ter fra - tres, qui - a dif -

Морет «Dixit Jesu Petro»  
 Автограф, 1959 год





Первое исполнение органного концерта  
в Нью-Йорке.  
П. Хиндемит в антракте  
Апрель 1963 года



# New York Philharmonic

LEONARD BERNSTEIN, *Music Director*

ONE HUNDRED TWENTY-FIRST SEASON 1962-1963

Thursday Evening, April 18, 1963, at 8:30

Friday Afternoon, April 19, 1963, at 2:15

Saturday Evening, April 20, 1963, at 8:30

Sunday Afternoon, April 21, 1963, at 3:00

6571st, 6572nd, 6573rd, 6574th Concerts

Paul Hindemith, *Conductor*

**HINDEMITH** \*When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd:  
A Requiem "For Those We Love"

LOUISE PARKER, Contralto

GEORGE LONDON, Bass-Baritone

SCHOLA CANTORUM of NEW YORK

Hugh Ross, Director

Organist: Bruce Prince-Joseph

*By request of Mr. Hindemith, the public is asked to  
refrain from applause at the conclusion of the Requiem.*

*There will be no intermission during this concert.*

**BRUCKNER** Psalm 150

MARTINA ARROYO, Soprano

SCHOLA CANTORUM of NEW YORK

\*To be recorded by Mr. Hindemith and the New York  
Philharmonic on Columbia Records

Steinway Piano

Columbia Records

The use of cameras in this auditorium is not allowed.

Афиша Нью-Йоркской филармонии  
1963 год



1963  
Fröhliche  
Weihnacht  
und ein  
glückliches  
Neujahr  
1964

Paul und  
Gertrud  
Hindemith

1963  
Merry  
Christmas  
and a  
happy  
New Year  
1964

Последнее рождественское поздравление друзьям  
Рисунок П. Хиндемита, 1963 год



59  
Sopr. Solo  
ex Ma-ri-a Vir-gi-ne: Et ho-mo-fa-ctus est. et

63  
Sopr. Solo  
ho-mo-fa-ctus est.

Ten.

Bass  
Cru-ci-fi-xus e-ti-am pro

67  
Ten.  
...sub Pon-ti-o Pi-la-to pas-sus,

Bass  
no-bis: sub Pon-ti-o Pi-la-to pas-sus,

Неоконченная месса  
Последняя страница автографа, 1963 год

# I

Vor Kurzem las ich einen jener alarmierenden Artikel, denen man seit einiger Zeit ~~häufig~~ ~~und~~ ~~meist~~ begegnet. Es hieß da: "Hemmungslos leiten wir die Tätigkeit immer mehr ausschwellenden Schmutzströme aus Haushalt, Gewerbe und Industrie in Bach, Fluß und See. Wir vergiften unser Wasser mit allen möglichen Chemikalien und versehen es mit Krankheitskeimen aller Art. Am Grunde der stehenden Gewässer liegen Faulschlammdecken, an ihrer Oberfläche treiben übertriebene Algenfläden. Unsere schönsten Fließgewässer haben wir abgetroppt und aufgestaut, ihr Rauschen ist verstümmt, ihre Edel-fischbestände sind verschwunden; ihre Selbstreinigungskraft ist verloren. Mit dem Oberflächenwasser haben wir auch das Grundwasser und die unterirdischen Quellen verschmutzt. Sie müssen in zunehmendem Maße entkeimt und chloriert werden, wenn Schäden verhindert werden sollen. Wir haben mit unserem früheren Wasserreichtum schon deraus gewirtschaftet, daß Stadt und Land an Wassermangel zu leiden beginnen. Aber trotzdem wird immerweg diese Vergiftung, dieser Raubbau weitergetrieben."

Einer der kein Volkswirtschaftler ist, kommt (wie die meisten von uns) mit diesen Erscheinungen kaum anders in Berührung, als wenn er in verunreinigten Seen vergeblich nach sauberen Badegelegenheiten sucht, wenn man ihm nach Maschinenöl schmeckende Fische zu essen serviert, oder wenn er in Gegendern reist, wo das Trinkwasser durch seinen Chlorgehalt so giftig wie ungenießbar ist. Es wäre unnötig, einem Musiker zu Ihnen von der Verunreinigung der Gewässer reden zu lassen, sähe er sich nicht in seinem Beruf einem ähnlichen Raubbau und einer ähnlichen Vergiftung lebenswichtiger Substanz gegenüber und wüßte er nicht auch sein Publikum von diesem Vorgang betroffen, mehr vielleicht als von Lärmschäden,





Могилa П. Хиндемита у цeркви Сeнт-Лeжьeр  
(Швeйцaрия, кaнтон Вaадт)

# **ОСНОВНЫЕ ЖАНРЫ ТВОРЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ**

Число театральных сочинений Хиндемита (включая балеты и пьесы для детей) — семнадцать. Судьба их различна. Одни сохраняются в репертуаре в своем первоначальном виде (опера «Художник Матис»), другие ставятся в новой авторской редакции («Кардильяк», «Новости дня»).

Названия ранних опер, потерявших сенсационную остроту, появляются на афишах редко, поздние произведения медленно осваиваются театрами и тоже редко появляются на сценах.

Творчество Хиндемита для музыкального театра не было ни цельным, ни стройным, ни последовательным. Композитор не развивал в нем какой-либо один сознательно избранный тип музыкальной драматургии, а совершил ряд экспериментов, от которых отходил свободно, не задумываясь.

Хиндемита нельзя назвать особенно удачливым оперным композитором. Усилия, затрачивающиеся им на создание крупных и сложных оперных сочинений, не всегда и не тотчас же оправдывались. Уместно напомнить в этой связи, что две особенно ценные оперы Хиндемита — «Художник Матис» и «Гармония мира» — имеют свои чисто симфонические варианты, которые оказались гораздо более популярными, чем оперы. Если проследить шаг за шагом всю историю создания сценических сочинений Хиндемита, мы станем свидетелями несколько, может быть, стихийного, но увлекательного процесса добровольного, бескорыстного, оригинального театрального и музыкально-драматургического творчества, которому посвящал себя столь безусловный и признанный мастер инструментальной музыки.

Почти каждый новый музыкально-театральный замысел Хиндемита был с точки зрения жанра смелым экспериментом, однако композитор редко возвращался второй раз к найденной им однажды сценической форме. Он не стал театральным художником по преимуществу. Музыкальный театр оставался для него лишь одной из многих заманчивых сфер приложения его таланта.

Разнообразие жанровых типов в театральных сочинениях Хиндемита поистине удивительно. Первым изданным музыкально-драматическим опытом Хиндемита времен его учения в консерватории был зингшпиль на текст Вильгельма Буша «Визит двоюродного брата». Последняя одноактная опера, «Долгая рождественская трапеза» по пьесе американского драматурга Торнтона Уайльдера, — нечто вроде музыкально-драматической поэмы, почти лишенной сюжетного действия в общепринятом понимании: чередование событий заменено здесь сменой времен, сменой человеческих поколений, самим течением времени, в котором судьбы людей, их облики — лишь едва приметные вехи. Стилизованную оперу-буффа «Нуш-Нуши» композитор и либреттист считали «пьесой для бирманских марионеток». Короткий музыкальный скетч «Туда и обратно» создан был ради оригинальной конструктивной идеи зеркального «обращения» как в сценическом действии, так и в музыкальной форме (АВСВА), о чем и говорит его название.

Не менее смелыми и редкостными по замыслу, жанру и формам были и зрелые сценические сочинения Хиндемита. «Кардильяк» в первой редакции дает уникальное сочетание стилизованной формы оперы барокко с ультрасовременной экспрессионистской «драмой крика». Вторая редакция того же произведения осуществляет, на первый взгляд, странное соединение психологической драмы характеров с дидактической «поучительной пьесой», выводящей из запутанного многослойного действия довольно простую мораль.

«Художник Матис» и «Гармония мира» относятся к весьма немногочисленным в оперном творчестве XX века образцам интеллектуальной философской драмы.

Хиндемит ставил в своих театральных произведениях столь разнообразные и трудные сценические задания, что его оперы и балеты, несмотря на многие, иной раз весьма заметные несовершенства, заслуживают самого при-



стального изучения. И если отбросить предвзятость, станет ясно, что между драматической (посвященной театру) и симфонической музыкой Хиндемита нет коренного различия ни в художественном качестве, ни в стиле. Организация материала подчиняется у него везде законам чисто музыкальной логики. Синтетические жанры и жанры чистой музыки самим композитором расценивались как равноправные и равно достойные внимания.

Распространенная точка зрения на Хиндемита как на «чистого инструменталиста» отпадает сама собой: слишком уж много усилий затрачено было им, чтобы распространить власть своей музыки на поэтическое слово, чтобы музыкально интерпретировать драматические, сюжетно выраженные конфликты.

### **Ранние одноактные оперы**

В музыковедческой литературе одноактные оперы Хиндемита 20-х годов нередко называют «чудищами модернизма», заблуждением автора, отступившего в них от плодотворного, истинного пути искусства. Эти оперы считаются более сложными, чем, например, камерные сочинения Хиндемита тех же лет, широко известные и легко вошедшие в репертуар. Кто сумеет, однако, найти эти старые редкие клавиры, тот должен будет согласиться с Г. Штробелем, который называет в своей монографии о Хиндемите его ранние оперы скорее даже некоторым отклонением от новаторского пути, избранного композитором в инструментальной музыке, уступкой вкусу оперной публики. Ведь уже в одиннадцатом инструментальном опусе заметны активные поиски технических средств, поиски своего стиля, тогда как в операх Хиндемита более зависим от традиции.

Как уже говорилось, в двух ранних операх — «Убийца, надежда женщин» и «Святая Сусанна» — Хиндемита не избежал влияния экспрессионизма. Однако связи композитора с этим искусством не были крепкими.

В первой опере — «Убийца, надежда женщин» — мир вагнеровской символической мифологии сменяется еще более условными мотивами древнего, «прачеловеческого», как оно представлено было, например, в «Весне священной» Стравинского или в «Скифской сюите» Про-

кофьева. Страшная история символизирует борьбу полов, в которой побеждает Мужчина<sup>1</sup>. Женщина ждет своего убийцу и подчиняется ему. В цепи кровавых ужасов, всепожирающих страстей и всежигающего огня нетрудно различить абсурдно сгущенные краски «Кольца нибелунга». Кокоска создал трагическую пародию на историю своей любви к А. Малер. Хиндемит в тех же трагических тонах пародирует свою любовь к Вагнеру. Музыка разворачивается как единая симфоническая картина без завершенных номеров и пауз, на одном дыхании до самого конца. Она не слишком новая, не слишком оригинальная, зависимая от «сильных авторитетов», но даже при всей пародийности замысла, все же захватывает мощным порывом чувства. Напряженная драматургия пьесы, почти бессюжетной, основана лишь на психологическом поединке двух главных героев. Это выражается средствами музыки и яркими цветовыми контрастами: черное небо, красная кровь, белые одежды, белые лица, огонь. Сама же музыка, в альтерированных гармониях и хроматизированных линиях голосов, с преобладанием целотонных звукорядов и увеличенных созвучий, довольно-таки однотонна. В ней уже сказывается склонность Хиндемита к строго организованной форме, к ясным и целесообразным звуковым конструкциям, к образной ясности, каким бы сложным текстом она ни вдохновлялась. В этом случае весьма характерно, что Хиндемит музыкально воплощает психологические коллизии текста Кокоски, а не живописно-зримую сторону его произведения, которая существует независимо.

Что касается «Нуш-Нуши», то это совершенно иной тип оперы, пародирующей театральную экзотику и прочие романтические шаблоны; она для Хиндемита — первый опыт музыкальной полемики с вагнеровской драмой, и Г. Штробель справедливо заметил здесь «призрак Стравинского» с его пародийной стилизацией<sup>2</sup>.

Дивертисментный материал составляет большую часть музыки. Сюжетное действие схематично<sup>3</sup>, совершенно условно и представляет собой лишь несколько удобных предлогов для музицирования. Музыка мелодична, легка, красочна. Это красивая, изящная стилиза-

---

<sup>1</sup> Содержание оперы «Убийца, надежда женщин» см. на с. 34—36.

<sup>2</sup> Strobel H. Paul Hindemith, S. 23.

<sup>3</sup> Содержание оперы «Нуш-Нуши» см. на с. 39.

ция самых банальных «общих мест» музыкальной экзотики. Искусственный, выдуманный «бирманский колорит» имеет пародийный и чисто декоративный смысл. Когда-то «Нуш-Нуши», поставленная в один вечер с «Убийцей, надеждой женщин», спровоцировала театральный скандал, и часто можно встретиться с утверждением, что именно марионеточная пьеса «Нуш-Нуши» была его непосредственной причиной, так как смысл сюжета первой оперы остался для большинства загадкой, а кажущаяся веселость и непритязательность второй оперы скрывала в себе горькую пилюлю для благовоспитанной публики, поклонявшейся Вагнеру: в тот момент, когда император Бирмы Мунг Та Биа стенает и плачет, потрясенный вероломством своего старого фельдмаршала Кюсе Вайнга, соблазнившего будто бы четырех прекрасных жен, звезд его гарема, за одну ночь, звучат вместе с мотивом тромбона слова: «Mir dies, Kuse Waing, mir dies! Wohin nun Treue, da er sie verriet! Wohin nun Ehr und echte Art...» — то есть всем хорошо знакомые слова короля Марка из «Тристана»<sup>4</sup>. И публика негодовала, усмотрев в этом дерзкое издевательство молодого, еще почти неизвестного лидера «левых» над хорошим вкусом и общепризнанным идеалом хорошо воспитанных людей. Впрочем, и самого Вагнера, успевшего стать хрестоматийным символом «немецкого духа», в свое время встречали не лучше, хотя он и не вводил в свои оперы пародийно переосмысленных цитат из сочинений своих немецких предшественников: этим «недозволенным» приемом пользуется преимущественно XX век...

«Святая Сусанна» — произведение более самостоятельное, чем две предыдущие оперы. Хиндемит сочинял ее с подлинным увлечением<sup>5</sup>. Некоторый налет эстетства и литературности в пьесе Августа Штрамма преодолевается музыкой. Прародители этой оперы — «Тристан» Вагнера и «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси. Именно сочетание вагнеровской напряженной экспрессивности и дебюссистской утонченной красочности дает здесь

---

<sup>4</sup> M a r k e (mit tiefer Ergiffenheit). Mir dies, dies, Tristan, mir? Wohin nun Treue, da Tristan mich betrog? Wohin nun Ehr' und echte Art, da aller Ehren Hort, da Tristan sie verlor?

[M a r k (в глубоком волнении). И это мне, мне, Тристан, мне такое? Чего же стоит верность, если Тристан меня предал? Чего же стоит честь и подлинное благородство, если воплощение всякой чести — Тристан ее утратил? (нем.)]

<sup>5</sup> Содержание оперы «Святая Сусанна» см. на с. 36—37.

некоторое новое качество, достигнутое Хиндемитом впервые. Поэтичность этого произведения, не чуждого и внешней красоты, особая атмосфера юношеской пылкости, эротизма, эмоциональный порыв необычайной силы — все это осталось в творчестве Хиндемита чуть ли не единственным случаем, более не повторившимся. Победа животворной силы эроса над хмурой монастырской моралью — мотив, хорошо известный европейскому искусству, но сравнительно редко выявлявшийся в столь откровенной и непосредственной сюжетной ситуации.

В опере огромное значение приобретает симфоническое начало.

Музыкальное развитие строится на многообразно повторяемой в оркестре теме:

*Sehr langsam. Mit Ausdruck und Wärme*

The image shows a musical score for a symphonic theme. It consists of two systems of staves. The first system has a piano part on the left and a string part on the right. The piano part starts with a dynamic marking of *pp* and later changes to *p espr.*. The string part has a dynamic marking of *mf*. The tempo and mood are indicated as *Sehr langsam. Mit Ausdruck und Wärme*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Эта тема не исчезает на протяжении всего произведения; она вырастает в мощную волну симфонического движения, образуя единую фазу с сильным подъемом к кульминации. Нагнетание страха и драматического напряжения происходит постепенно и почти неуклонно.

Настроение напряженного ожидания неизвестного и необычного Хиндемит оттеняет тонкими живописными звучаниями: причудливыми трелями флейт, долгими жуткими звуками органа.

Кульминация симфонического развития главной темы (исступленно-экстатический вопль Сусанны: «Так

помоги же мне, мой Спаситель!») подчеркивается тромбонами, впервые звучащими в оркестре почти камерного состава.

В этой опере Хиндемита рядом с «вагнеризмами» и «дебюссизмами» используются те же гармонические, мелодические и ритмические средства, что и в его инструментальной музыке тех лет (например, в его втором струнном квартете). Выдающиеся художественные качества музыки этой оперы были сразу замечены как театральной публикой, приветствовавшей произведение, так и критиками.

### «Кардильяк»

В опере «Кардильяк» Хиндемит вернулся к классически ясной формальной структуре. Музыкальная стихия оказалась освобожденной от обязанности психологического обоснования действия и детального «толкования» текста. Что-то должно было, однако, заменить ту психологизацию, к которой стремились в свое время Верди, Чайковский, Мусоргский.

Приверженцы неоклассицизма вместо психологизации предлагают стилизацию. Стилизованная музыкальная форма контролирует все элементы оперы, определяет ее течение во времени и фактически заменяет, вбирает в себя драматургию. Драматургическое строение и музыкальная форма здесь тождественны.

Гофмановский Кардильяк — личность странная, вво-дившая в заблуждение всех окружающих: с одной стороны — честный, своим бескорытием прославившийся человек, целиком поглощенный работой, фанатически преданный делу, с другой стороны — патологический злодей с врожденной страстью к золоту, «мономан», одержимый чувством собственности на все, что сделано когда-либо его руками. Он мало рассуждает, инстинкт заставляет его лишь действовать: днем он создает в своей мастерской вещи невиданной красоты и совершенства и нехотя продает их; ночью все возвращает себе назад. Ночной вор и убийца Кардильяк не хитер, а лишь исключительно целеустремлен, и первый, кто задумался и проанализировал его поведение, сумел с ним справиться. Убитые им были жертвами неожиданности. При жизни

Кардильяк постоянно метался между безумной тоской по сделанной его руками вещи и дикой, нечеловеческой радостью созидания и обладания произведением искусства. Одно состояние неизбежно влекло за собой другое. Лишь смерть прервала этот круговорот. Лишь смерть помешала демону совершить очередное злодеяние, жертвой которого должна была стать на этот раз семидесятитрехлетняя праведница Скюдери, которой Кардильяк в знак особого расположения сам преподнес лучшую из своих работ.

Гофман выбрал этот сюжет, конечно, ради глубоко символической фигуры Кардильяка, созданной им самим. Он стремился к рациональному объяснению демонизма Кардильяка. Он дает обоснование психической патологии через так называемый животный магнетизм, бывший модным увлечением многих его современников. В повести Гофмана описан врожденный патологический комплекс Рене Кардильяка, где мотив смерти сочетается с мотивом золота и блеска драгоценных камней (рассказ о матери Кардильяка и обстоятельствах его рождения).

Ф. Лион в полном согласии с Хиндемитом создал лаконичный современный вариант «Кардильяка» без психологических или каких-либо иных мотивировок поведения действующих лиц. Однако в опере появляется то, чего не было вовсе у Гофмана: толпа народа как действующая сила и — суд народа.

Опера начинается знаменательной ораториальной сценой: народ на улицах Парижа волнуется после очередного убийства. Убийцу ищут, страсти разгораются, дело доходит до драки. Народ понадобился композитору не потому, что в опере положено быть хору, а хору нечего петь. Народ выступает здесь как судья и самоуправный палач. Эти функции он выполняет в хоровой пассакалии финала. Лион устранил все побочные мотивы повести, свел до минимума исторический фон.

Мы видим сначала лишь одну из жертв Кардильяка — молодого Кавалера, влюбленного в придворную Даму. Далее появляется Торговец золотом, который решил выследить подозрительного ювелира, искусство которого запятнано кровью. Потом на сцене влюбленные: Дочь Кардильяка и Офицер. Как и Торговец золотом, Офицер с риском для жизни пытается разгадать загадку ювелира, не желающего расстаться ни с одной из своих драгоценных вещей, но с легкостью отдающего свою дочь первому встречному. Все действие вертится

вокруг Кардильяка и его драгоценностей. Портрет маньяка дорисовывает странная сцена, в которой мастерскую ювелира посещает король с придворными. Кардильяк в смятении и злобе пытается ничего не продать и не подарить им, чтобы в эту же ночь не пришлось ему убивать самого короля...

В последнем действии оперы Офицер, которого Кардильяк не сумел убить, а только ранил, хочет спасти злодея от гибели во имя своей любви к его дочери. Офицер сваливает вину Кардильяка на Торговца золотом, которого тащат в тюрьму. Но упоминание Кардильяка, его прямолинейная, не признающая осторожности маниакальность столь велики, что, спасенный Офицером, он фатально губит себя сам. Разгорается спор его с толпой, которая за минуту до этого еще прославляла его как самого добродетельного парижского горожанина. Он защищает неизвестного преступника, убивающего людей на ночных улицах. Толпа наступает, и прижатый к стенке Кардильяк признается в преступлении. Когда же он лежит умирающий на земле, единственное, что еще способно привлечь его взгляд, это не дочь, стоящая рядом, а драгоценная золотая цепь на шее Офицера — изделие его рук. Офицер вполне постиг и оценил этого человека, его маниакальную верность себе, его последовательность во всем. Он потрясен и произносит над мертвым Кардильяком: «Герой умер. Я завидую ему».

Полифоническая инструментальная музыка всегда была для Хиндемита эталоном ценностей, областью, где он ощущал себя в подлинном смысле мастером. Этот стиль (например, стиль «Концерта для оркестра» ор. 38) он надеялся перенести в вокальную и театральную музыку. Опыт «Жития Марии» и «Кардильяка» доказывает, что намерения его были вполне осуществимы.

Вся партитура «Кардильяка» основана на формах и технике письма, заимствованных из инструментальной музыки. Интерес формального строения оперы заключается в том, как инструментальная форма по мере необходимости применяется к требованиям драмы, к динамике драматических ситуаций и как, в свою очередь, из портретно-жанровых оперных тем развиваются формы абсолютной музыки. Нельзя отрицать художественной убедительности этих взаимосвязанных процессов у Хиндемита. Между тем музыка оперы далека от следо-

вания тексту, от непосредственного выражения всех его образных деталей. Хиндемит не стремится к прямой и буквальной зависимости слова и звука. Музыка не иллюстрирует детали текста, а отражает его содержание обобщенно.

Что касается общего соответствия музыки тексту, его настроению, решающим поворотам действия, динамике драматургического процесса, то здесь и речи быть не может о каком-либо концертно-инструментальном бесстрастии. При свойственной Хиндемиту сдержанности, недоверии к излишнему пафосу и напряженности, здесь темперамент композитора столь же подвижен и молод, как и в более ранних операх. Момент острого конфликта в музыке всегда дается в полную силу, но кульминации не обесцениваются количественной неумеренностью. Крупным драматическим комплексам (хоровым сценам, напряженным диалогам, ансамблям) противостоят лирические арии (романс Дамы в первом акте, ария Кардильяка с солирующим саксофоном, ария Дочери с концертирующими инструментами во втором акте). Но эффективное открытое выражение чувств в них почти отсутствует, его заменяет гимнически строгий пафос старинной музыки, образцы которой Хиндемит нашел у Баха.

Одно из самых удивительных мест оперы — пантомима с двумя солирующими флейтами в первом акте. Это концертно-инструментальная пьеса с грациозной мелодической игрой флейт, напоминающая «Камерную музыку» № 3. Она звучит в то время, когда Кавалер с золотым поясом, купленным у Кардильяка, ночью приходит на свидание к Даме, а Кардильяк неслышно преследует его по пятам, проникает в комнату через окно и убивает влюбленного в тот момент, когда цель свидания почти уже достигнута. Пантомима начинается изящным соло флейты:







Ей контрапунктирует вторая флейта. Когда Дама рассматривает драгоценное украшение, вступает с новой темой гобой, а первая тема продолжается у низких духовых. В момент убийства музыка замолкает и все застывает в абсолютной тишине. Драматургическое и музыкальное решение этой сцены любви и смерти по оригинальности единственное во всей оперной литературе.

Когда-то в «Святой Сусанне» Хиндемит нашел для завершения оперы логически оправданный и выразительный штрих: церковное пение в строгом стиле (монахини приходят к ночной молитве в церковь и видят: свершилось страшное, Сусанна осквернила своей безумной страстью святое распятие). В «Кардильяке» снова явилась возможность подобного завершения.

Финал оперы — это столкновение Кардильяка с толпой, диалог солиста и хора в форме пассакалии. Реплики хора и солиста вплетаются в ее полифоническую ткань. Тема пассакалии дается сначала в мощном единстве унисона:



Далее следуют девять полифонических вариаций с общим динамическим нарастанием. Кардильяка заставляют раскрыть тайну злодейских убийств. Он не отри-

цает, что знает ее. Новая волна вариаций на ту же тему возвращается к *riano*. Кардильяк отказывается выдать тайну. Тема распадается, растворяется в нервном растерянном движении. Хор мощным унисоном наступает на Кардильяка. Его твердость поколеблена (тема проводится разрозненными частями, перебиваемая резкими акцентами ударных), он пытается вырваться из толпы и бежать в свою мастерскую, но ему преграждают путь. Напряжение растет с каждым новым отчаянным выкриком Кардильяка.

— Никогда! Никогда! Дайте дорогу к мастерской, там ждут меня мои творения...

— Твои творения несут смерть!

— Я должен защитить их!

— Твои творения — посланцы ада!

— Мои творения любимы богом!

— Мы пойдем за тобой и будем штурмовать твой дом!  
Все эти кубки, кольца, пряжки мы сбросим в канаву и растопчем в золотую пыль!

И в самой высшей точке напряжения снова звучит тема пассакалии. Двадцать две вариации — двадцать два раза настойчиво повторенное требование: имя убийцы или смерть! Кардильяк знает, что имя убийцы и есть смерть. Он называет себя, потому что немедленная смерть избавит его от более страшного наказания: увидеть еще при жизни поругание и гибель его искусства.

Как только Кардильяк убит, наступает тот момент, когда уместно объективное хоральное звучание. Мелодическая простота и значительность хорала поддержаны здесь тональной чистотой и строгостью гармонизации. Вся бурная волна отзвучавшей музыки, пронесившейся в неразрешимо-диссонантных, спутанных, сложно взаимодействующих сочетаниях вплоть до полной потери тонального ощущения, в конце вылилась в прозрачный чистейший мажорный тонический аккорд на *си-бемоль* в последнем такте партитуры. Сложное музыкальное развитие исчерпало себя и преобразилось в нечто простейшее, первичное, неразложимое и не требующее дальнейшей разработки.

«Кардильяк II» (1952) — не просто вторая редакция оперы, а новое сочинение на ту же тему<sup>6</sup>. Условность стилизованной оперы барокко на этот раз превращается

---

<sup>6</sup> Содержание см. на с. 134—136.

в реально мотивированную, почти реалистическую драму характеров.

Кардильяк в первом варианте не объяснен и необъясним. Он остается сверхъестественным, иррациональным. Он — демон, а не сумасшедший. Для него творец и произведение искусства составляют нерасторжимое единство, а преступление и творчество — единый процесс. Обладание художественным произведением — обязательное следствие творческого акта. Исключая мотивировки поведения Кардильяка, Хиндемита и Лион подчеркивали бессознательность и слепоту этого человека, который живет, как может и умирает, как только становится ясно, что единственный возможный способ жить у него отнят. В последней сцене с толпой Кардильяк не защищается, не ищет выхода, а выступает как обреченный трагический герой и погибает, побежденный стихией «всеобщего». Кардильяк страшен, аморален, бесчеловечен, но сильнейшее впечатление в первом варианте оперы оставляет именно смерть героя, растоптанного толпой.

Второй вариант искусственными приемами подчеркивает победу человеческого, этического принципа над демоническим, нечеловеческим началом. «Конфликт этического и эстетического» представлен здесь таким образом, что суд народа воплощает «этическую» точку зрения, Кардильяк — «демонически-эстетическую», введенные во второй вариант персонажи — Певвица и Подмастерье — хотя и «эстетическую», но в то же время и «этическую». Они — вариант некоего идеального, недемонического художника, который способен понять трагедию Кардильяка, но знает иные, более достойные искусства пути.

Примадонна оперной труппы, Певвица, призвана решить спор «этического» и «эстетического», показать, что эстетическое может включать в себя и этическое, что красота тождественна истине и добру.

Может быть, Хиндемит своей второй редакцией хочет сказать, что и само посягательство ювелира на свои произведения, желание отнять их у людей и спрятать, а затем уничтожить, чтобы никто никогда не смог ими наслаждаться, тоже имеет символический смысл для нашего времени, когда художник из высшего протеста приходит к мысли об отказе от аудитории и замыкается

в мире искусства без всякого выхода в мир действительности.

Хиндемит всегда отстаивал мысль об этической безупречности искусства и никогда не посягал отнять у искусства его возвышающую, воспитывающую функцию, но дать теоретическое разрешение такого спора в опере, «на театре» он попытался впервые именно здесь, во второй редакции «Кардильяка». Хиндемит взирает на эстетическую проблему глазами этика-моралиста. Как музыкант и драматург он теряет здесь чувство художественной меры и создает действительно противоречивое, компромиссное произведение. И, вероятно, правы те, кто отдает предпочтение версии 1926 года.

Опера барокко некогда была героической трагедией. Уже в первой редакции «Кардильяка» Хиндемит делает из стилизованной оперы барокко современную драму идей. С удивительным мастерством он заставляет утерявшую в веках живую силу оперную форму вместить столь сложный драматический конфликт. Первый вариант оперы «Кардильяк» составляет один из самых гармоничных и счастливых моментов в творчестве Хиндемита.

### **«Новости дня»**

Что было лишь музыкальной шуткой в одноактном скетче «Туда и обратно», то приобрело значительно больший вес в сатирической опере «Новости дня». Вней высмеивается новый стиль жизни общества, которым управляет сенсация, мода. Целиком погруженная в стихию обыденного, опера Хиндемита остается именно оперой и не переступает ту черту жанра, которую так легко и без сожаления преодолел Курт Вайль, идя навстречу новому типу музыкального спектакля.

Опера Хиндемита — веселое, легкое, подвижное, полное неожиданных поворотов театральное представление. Однако — насквозь пародийное. И веселье в нем саркастически-злое, издевательское по самой своей сущности. Здесь некому сочувствовать, не с кем солидаризироваться. Все отвратительно, глупы, жадны, бесцеремонны. Вся жизнь — пустая канитель, дешевка. Смысла нет ни в чем. Карусель вертится — и только. Ни в чем,

ни в ком нет ничего индивидуального, значительного, небудничного. Лаура несколько более искренна, чем окружающие, Эдуард несколько более вспыльчив и ревнив, чем это положено, но и они выражают свои чувства, мысли и намерения одинаково со всеми. Все эти люди одного круга, одной судьбы. Чиновники отличаются слегка от прочих людей своей безотказной анкетно-циркулярной автоматичностью. Вся жизнь сведена к обряду, более сложному, чем в древности, но совершенно формальному, окаменелому.

Было бы ошибкой видеть в тексте М. Шиффера только легкомысленную шутку. Ему-то и принадлежит как раз замысел представить в музыкальной комедии скрытый, но безотказно действующий механизм бюрократического абсурда, превращающий обыкновенных людей в бесплотные фантомы молвы, сплетни.

Правда, когда после войны театры снова захотели ставить «Новости дня», текст Шиффера кое в чем устарел<sup>7</sup>. В нем было много злободневного. Хиндемит написал новый текст, изменив отчасти и музыку, и на этот раз уже безоговорочно придал опере то сатирическое направление, которое у Шиффера не было реализовано до конца.

«Веселая опера в трех частях» начинается великолепной увертюрой, впитавшей всю легкость моцартовского «Фигаро», не чуждой даже некоторой претензии на красоту рельефно очерченных тем, которые, не успев быть изложенными, тут же включаются в оживленно-суетливую имитационную игру (полифонически разрабатываются уже в экспозиции). Нарочитый схематизм увертюры выступает как пародийное средство: первые две темы находятся целиком в сфере всепоглощающего и бесцельного движения и символизируют область всеобщего:



<sup>7</sup> Содержание оперы в первой редакции см. на с. 65.

108 *ff* *p*

116 *mp*

Третья тема — ироническое выражение «личного» («личная жизнь», «личное счастье», «личное чувство»). В банальности этой темы, составленной из самых запетых, избитых интонаций, не приходится сомневаться:

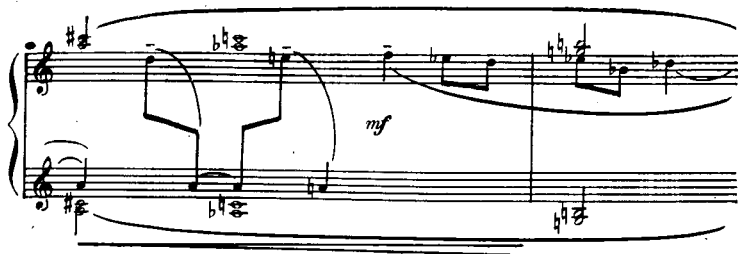
117 *p*

124 *staccato*

Когда эта «личная» тема появляется в заключительном разделе увертюры, с ней происходит волшебное преобразование: она растворилась, стала невесомой, превратилась в некое подобие мечты:

125 *pp*

132 *p*



В дальнейшем легко убедиться, что это и есть «программа» всего произведения: в экспозиции увертюры эта тема была банальной и реальной, в коде она осталась банальной (общее место романтического благорастворения и умиления), но стала «идеальной».

Увертюра в шутовской комической форме стремится выразить главную идею оперы: борьбу за свободу «личного» против стихии всеобщего, против сплетни и моды, против мощной системы «массовой коммуникации», воздействующей на личность через прессу, радио, развлекательные зрелища в театре и цирке, кино и телевидении. Это борьба против всемогущего «духа времени» со всеми его «силами отчуждения».

Между тем «вагнеровская» метаморфоза личной темы в увертюре сообщает нам в зашифрованном виде примерно следующее: все личное — это XIX век, отживший идеал. «Личное счастье» несовременно. Лаура и Эдуард, ставшие жертвой цинизма современной цивилизации, попавшие в сети глобальной системы массовой коммуникации, незаслуженно познавшие всю тяжесть мировой популярности, хотят вернуться к исходному моменту всего происшедшего, но исходный момент, во-первых, невозвратим, во-вторых, он относится к разряду «устаревших моделей», их можно найти теперь лишь в романтической опере, которая существует в качестве исторической реликвии, музейного экспоната.

Характер переработки Хиндемитом текста Шиффера становится ясным уже с самого начала. В разгаре ссоры Лауры и Эдуарда являются супруги М. и настолько «подключаются» к чужой ссоре, что начинают скандалить между собой. Вторая ссора в точности повторяет первую: тот же текст, та же музыка. И обе пары принимают решение добиваться развода. Так было в пер-

вой редакции. Во второй Хиндемит разрушает невинный юмор этой сцены. Из грациозной жанровой картинки с битьем кофейного сервиза, оформленной музыкально в стройную трехчастную форму (А В А<sub>1</sub>) получается злобный гротеск. Не супруги М. приходят во время ссоры Лауры и Эдуарда, а фрау Пик в берете и куртке с карандашом в руке — вездесущая репортерша страшного мифического «Универсума» (бюро по всевозможным и всемирным делам). Это мощный концерн, объединяющий массово-коммуникационные предприятия, имеющий свои отели, театры, газеты и журналы, доступ к радио, телевидению, кино. Полномочия и компетенции концерна столь велики, что остается неясным, до каких границ они простираются.

...Фрау Пик сначала хочет лишь взять интервью о путешествии молодоженов, но супруги в ее присутствии продолжают ссору и кричат о разводе. А это как раз находка для профессиональной сплетницы из газетного отдела «Новости дня». Машина «общественного мнения» заработала. Пожелавших развестись Лауру и Эдуарда преследуют неудачи. В бюро регистрации актов гражданского состояния они не могут понять, зачем у них требуют разные документы, удостоверения, свидетельства, справки. Они безуспешно сопотериваются бюрократизму и впадают в истерическое отчаяние (характерна одна из реплик Лауры: «Как это ужасно! Говорим на одном языке и не понимаем друг друга»). Между тем из служебного помещения выходят счастливые благополучно разведенные пары. Они, оказывается, купили за наличные деньги официальное основание для развода. Купили в том самом «Универсуме». Лаура и Эдуард вынуждены обратиться туда же.

...В либретто Шиффера это была скромная частная фирма «Бюро по семейным делам», шеф которой, «прекрасный господин Герман», благодаря своему редкому дару обольстителя и счастливой внешности сам поставлял своим клиентам за изрядную сумму «официальное основание для развода». Он провоцировал в общественных местах инцидент, который мог быть зарегистрирован как акт измены жены мужу. Одновременно сам он, по желанию клиентки, с большим удовольствием превращал оплаченную инсценировку в кратковременную, но настоящую любовную интригу. Появляясь на сцене, он



в самопоении распевал виртуозную арию: «Дела идут хорошо, конкуренция сломлена, я овладел рынком... Любовь и гешефт прекрасно уживаются в моем нежном сердце». Музыка арии была как будто взята напрокат из «Парсифаля».

В новой редакции 50-х годов эта сцена совсем иная. «Великолепный Герман» лишь скромный служащий «Универсума», которым управляет всевластный барон д'Уду. В маленьком предприятии Германа клиенты получали помощь при разводе или, наоборот, заказывали принадлежности для свадеб. У барона в его бюро машинистки непрерывно печатают: «В ответ на ваше письмо относительно массового производства синтетических яиц и поставки трех вагонов секундных стрелок для карманных часов, открытия первой выставки двух сотен реставрированных Тинторетто и относительно прав на самолетное сообщение между Архангельском и Северным Шпицбергенем мы вам сообщаем...» — и оркестр непрерывно стрекочет, как гигантская пишущая машина. Таков нынешний размах деятельности бюро, и «великолепный Герман» здесь уже страдательное лицо, непонятый романтический герой, при всем цинизме его профессии («разводник», в противоположность «своднику»). И арию он поет не такую уверенную, совсем короткую: «Меня называют прекрасным, и в бюро барона я на важном посту, потому что известно, как красота и грация способствуют бизнесу, но ведь и красота имеет свои проблемы, и не только косметического свойства. Я недостаточно жесток для этой профессии, мое сердце слишком отзывчиво, я не только красив, я чувствителен...» Вытеснивший Германа барон д'Уду мудр и спокоен: «Владеть миром, но в то же время не угнетать его — вот чего я хочу. Что армии? Что бомбы? Как все они обманывают человечество в его стремлении к счастью. Я один даю всем то, чего они желают: обозрение вселенной под развлекательную музыку с уплатой в рассрочку...» — его прерывают телефонные звонки:

- Финансирование пакта Никарагуа — Тибет...
- Обогащение корма для слонов витамином С...
- Контроль над вывозом опиума из Шанхая...
- Выход из моды голубого цвета...

...И наконец, звонок Лауры, которая нуждается в основании для развода. Барон сам назначает клиентке свидание с г-ном Германом в музее около статуи Венеры

Милосской. В музее экскурсовод поясняет группе туристов: «Здесь вы видите знаменитую Венеру, древность три тысячи лет, из целого куска мрамора, обратите внимание на отсутствие руки, подлинно классическая, отмечена тремя звездочками в вашем бедере, правое бедро выдвинуто вперед, мы идем дальше». Туристы едят бутерброды, рассматривают стоящие вокруг кресла. Никто не обращает внимания на экскурсовода, никто не видит Венеру.

Является Лаура и поет арию на текст из путеводителя по музею. Приходит «великолепный Герман» и добросовестно репетирует с Лаурой интимную сцену, на которой они должны быть застигнуты врасплох. Хиндемит стилизует этот момент как типичный любовный дуэт в какой-то всем надоевшей, но никогда не выходящей из репертуара опере XIX века (характер пения определен композитором как «ложный экстаз»):

14 Duett - Kitch. Mit großer Leidenschaft vorzutragen. Rubato.

Un -

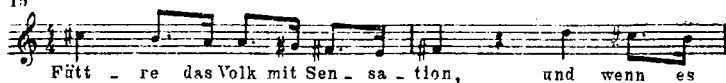
end lich, un - end lich ge -

- lieb - te! Traum

В зале музея под сенью Венеры эта имитация всего, что в опере прошлого столетия связано было с выражением любовных чувств, звучит почти как цитата и заставляет мучительно вспоминать, откуда? Но — ниоткуда. Это лишь тонко задуманное издевательство: над оперой, над публикой, над Венерой...

Имитация любовной страсти в дуэте Лауры и Германа практически оказывается несколько избыточной. В зал музея врывается Эдуард и в приступе ревности швыряет статую Венеры в прекрасного господина Германа. Венера разбита вдребезги. Снова появляется экскурсовод и, ничего не заметив, монотонно повторяет: «Здесь вы видите знаменитую Венеру... три звездочки в бедекере», — а туристы, не взглянув, идут дальше.

«Гвоздем» второго акта, да и всей оперы 1929 года была Лаура в ванной, распевавшая рекламную арию о преимуществах горячей водоснабжения: «Горячая вода днем и ночью, в три минуты ванна готова, ни запаха газа, никаких взрывов, никакой опасности для жизни, и покончено, покончено со старыми газовыми колонками!». В 50-е годы горячая вода уже не нуждалась в рекламе. Появились совершенно новые проблемы, которые могли быть раскрыты с помощью той же сцены в ванной комнате. Начинается она теперь заново сочиненным дуэтом репортерши Пик и «великолепного Германа». Эти стихотворные куплеты успешно заменили арию Лауры. Поставщица сенсаций и организатор разводов сходятся вместе для очередной «операции» и поют милые куплеты на мотив популярного киношлага (напоминающего песенку из «Петера», австрийского фильма 30-х годов):



Сочетание приятно-легкомысленной мелодии, до гонечи переперченной замысловатым оркестровым сопровождением, и цинично-откровенного текста отвечает тому сатанинскому духу, тому отблеску «адского пламени», которым окружены мифистофельская фигура барона д'Уду и его «мелких бесов»: «Репортеры повсюду находят новости, а если их нет, то выдумывают. Что стоит теперь честь и старая честность? В любое время кого угодно могут оклеветать... Насытится народ сенсацией, и только он ее переварит, как ты уже должен приготовить ему новую жратву».

Лаура уже не обнаженная, она скромно одета в халат и хочет принять ванну. Она вынуждена передать свою эпатажную роль мелким бесам барона д'Уду. И скандал в отеле, в первой редакции еще имевший черты некоторой подлинности, здесь насквозь искусственный, ловко спровоцированный для очередной крупной сенсации, и управляет им не эротическое побуждение «великолепного Германа», а репортерша Пик. За нею же стоит барон, который энергично замешивает новое варево для бесперебойного кормления народа газетными «новостями». «Наши методы рафинированные, горе тому, кто станет их жертвой», — говорит неутомимая фрау Пик.

Хиндемит и превращает вторую Лауру в подлинную жертву. Она пытается доказать свою непричастность к скандалу, но тщетно, и Лаура повторяет сквозь рыдания: «Как дорого заплатили мы за маленькую ссору! Как безрассудны мы были...» Но даже это ничтожное проявление истинного чувства использует фрау Пик со своим фотоаппаратом: «Публика должна видеть страдания! Возбуждайте жалость... больше отчаяния... смотрите в аппарат!»

Жертвой становится и любвеобильный Герман. Барон увольняет его за чрезмерное сочувствие Лауре. Между тем Лаура с этого момента начинает бороться против своего злополучного развода. Однако не тут-то было. Эдуард сидит в тюрьме за разбитую Венеру. Его присудили к огромному штрафу. Десяток газет взалхлеб расписывает их несчастье и позор: «Варварски разбита знаменитая Венера... голый господин в ванной и дама, пришедшая к нему в ожидании сладких утех... воля народа... дегенерация... последствия... арестованный муж в горячечном бреде... Гоморра покажется безобидной перед таким развратом». Все это день и ночь несется из радио, телевизора, телефона, из соседней комнаты, с улицы. Страшный невидимый хор обступают Лауру со всех сторон: «Лаура... Эдуард... Венера... Три миллиона убытка... Толпа народа... Времяпрепровождение наглых капиталистов... знамение времени... Долой эту власть!»

Конец оперы в обоих вариантах почти одинаков: Лаура и Эдуард принимают предложение мощного концерна «Универсум» (в первой редакции предложение шести менеджеров) сыграть историю своего бракоразводного дела на сцене. Их импресарио — всемогущий барон д'Уду.

Всюду демонстрируется новый сенсационный спектакль. Звучит торжественный марш. Хор рекламирует: «Каждый ребенок знает о вашем разводе. Миллионы открыток, предметы обихода с вашим именем. О вас пишут в каждом недельном обзоре. Даже боксеры могут вам завидовать. Один только Шиллер еще столь же популярен».

Уволенный Герман решает основать собственную фирму. Лаура и Эдуард, которым мировой успех помог оплатить все долги и штрафы, мечтают теперь о частной, личной жизни и не хотят больше разводиться. В первом варианте оперы голос «общественного мнения» зловеще прорицает: «Нет, так не пойдет! Вы навсегда останетесь мужчиной, который разбил Венеру, и женщиной, принимавшей господина в ванной. На вас печать, вы больше не люди, вы отчуждены от самих себя, вы — новости дня». И карусель газетных сообщений вертится дальше в перечне сенсаций и скандалов: «Бернарда Шоу проглотила акула, графиня Кессельштейн родила тройню, установлен рекорд по бегу на

длинную дистанцию для беременных женщин, Фуртвенглер дирижирует завтра вечером: бетховенские торжества, только новинки, украдено около тысячи детских колясок, Муссолини открыл в Риме дом призрения для бедных нумизматиков...»

В новой редакции барон д'Уду не препятствует уходу Лауры и ее мужа в личную жизнь. Он находит новых Лауру и Эдуарда, очень похожих на прежних, но таких, какими хочет видеть их воспитанная «общественным мнением» публика 50-х годов. В потоке газетных сообщений нет уже Бернарда Шоу, нет Фуртвенглера, нет Муссолини, но все остальное осталось прежним.

Соответственно новому тексту изменилась и музыка. В ней заметны те коррективы, которые вносит поздний стиль Хиндемита: не только стремление к максимальной ясности, но и большая пространныйность высказывания. В либретто очевидно намерение автора подробнее мотивировать действие и характеры, даже если это потребовало бы усложнения сюжета. Второй, более детально разработанный вариант оперы имеет свои преимущества перед более цельным и лаконичным первым, связанные с углублением идейных мотивов либретто.

### **«Художник Матис»**

В следующей зрелой опере, «Художник Матис», тема «художник и общество», разработанная в опере «Кардильяк», переносится Хиндемита на реальную почву немецкой истории<sup>8</sup>. Исторический материал, избранный им для нового сочинения, потребовал существенных перемен в отношении композитора к музыкальной драматургии и оперной форме.

Создать широкое историческое полотно в специфически стилизованных формах «номерной оперы» едва ли было возможно. Опера Хиндемита становится музыкальной драмой эпических масштабов. Композитор избирает принцип симфонизации, использует структуры сквозного развития, вплоть до последовательного проведения через всю оперу одной лейттемы — народной песни XVI века «Es sungen drei Engel» (мелодический мате-

---

<sup>8</sup> Краткое изложение содержания оперы и источников либретто см. на с. 80—83.

риал оперы пронизан мотивными элементами этой песенной темы):



Для своего драматургического решения Хиндемит искал такой театральной формы, которая была бы единственно возможной и необходимой независимо от того, нова она или стара, лишь бы она вытекала непосредственно из музыкально-поэтического материала. И эта форма нашлась, по-видимому, с самого начала и родилась вместе с текстом и в единстве с музыкальным замыслом: сценические картины, фигуры действующих лиц — все зримое составлено из элементов живописи Матиса Грюневальда лишь с небольшими дополнениями. Декорации некоторых сцен прямо копируют Изенгеймский алтарь («Концерт ангелов», «Искушение святого Антония», «Встреча святого Павла и святого Антония», «Положение во гроб»). Образы картин Матиса проясняют для посетителя театра идейно-художественный замысел Хиндемита, но текст (превосходный, например, в историческом фильме) для оперы оказался перегруженным деталями и слишком сложным для восприятия в пенши.

Основной музыкальный образ оперы дается сразу в оркестровом вступлении. Это «Концерт ангелов», музыкальное воплощение одной из картин Изенгеймского алтаря. В центре этой картины богоматерь с младенцем, слева поющие ангелы с музыкальными инструментами; золотистое свечение пронизывает всю картину, а справа, на боковой створке, Иисус Христос, восторжествовав над земной смертью, возносится на небо, оставив внизу свой каменный гроб и распростертых в ужасе солдат, охранявших гроб. Оркестровое вступление к опере в гимнически светлом звучании передает настроение именно этой картины. Появляется здесь как *cantus firmus* и песня «Три ангела пели».

В первой сцене оперы Матис работает в Антони-терхоф.

Это монастырь святого Антония у деревни Изенгейм (Верхний Эльзас около Мюльхаузена), где еще в XIII веке был построен специальный госпиталь на случай эпидемий. Монахи — братья святого Антония — пытались оказывать помощь больным чумой, сифилисом, проказой. В готической церкви стоял резной деревянный алтарь. Роспись его створок сделана Матисом Найтхартом. Картины прославляли исцеление с помощью Христа, его милосердной матери Марии и святого Антония, мощи которого считались чудодейственными. Принятого в госпиталь больного приносили к распятию, где он ожидал осмотра и лечения. В триединстве Христа, Марии и Антония он должен был черпать надежды на жизнь. Мария изображена была в белой одежде сестры милосердия. Сам художник Матис тоже изображен здесь в облике святого Себастьяна, висящего на колонне, насмерть пронзенного стрелами, и над ним высоко в небе ангелы, несущие мученический венец.

Работа Матиса прерывается появлением крестьянского вождя Швальба с дочерью Региной. Монахи переязывают раны Швальба, Регина умывается у колодца и напевает идиллическую песню мирного времени:

17

Es wollt ein Maid lein waschen gehn bei ei nem  
küh len Brun nen. Ein wei ses Hemd lein hatt sie  
an wohl in der hel len Son ne.

Рыцарь в песне дарит девушке ленту, расшитую пурпурными розами, и Матис дарит Регине пеструю красивую ленту «из сказочной страны Вест-Индии», где вечное лето и коричневые люди, из страны, о которой никогда не слыхала деревенская девочка Регина. Очнувшийся Швальб с изумлением рассматривает работу Матиса: «Возможно ли это! Люди еще пишут картины, когда нужно так много рук, чтобы переделать этот мир...»

Матис. Становилось ли когда-нибудь лучше от разбитых голов?



Швальб. Да уж скорее, чем от твоих намалеванных святых.

Матис. Но почему тебя так трогают искусства? Они ближе к богу и живут по своим собственным законам.

Швальб. Вот потому-то они и не имеют никакого смысла для простого человека.

Эти последние слова задела Матиса. Его искусство не имеет сегодня смысла для людей. Помогая Швальбу бежать от преследующих его всадников Союзного войска, Матис принимает решение уйти к крестьянам. Вся первая картина оперы — сквозное речитативное построение с ариозным монологом Матиса в начале. Здесь взаимодействуют три интонационные сферы, которые и в дальнейшем постоянно используются Хиндемитом: традиционная оперная музыка в партии Матиса, церковная хоральная мелодия хора монахов (гимн «Rector potens, verax Deus») и характерные интонации примитивной народной песни диатонического склада (в партии Регины).

Во второй картине архиепископ возвращается в Майнц и вместо торжественной встречи застаёт столкновение католиков и лютеран. Толпа насмешливо встречает новую реликвию — мощи святого Мартина, которые архиепископ приносит в дар собору. Художник Матис должен соответствующим образом «декорировать» мощи, чтобы привлечь к ним души смиренных богомольцев. Настоятель собора Поммерсфельден требует у кардинала расправы над Матисом, который спас крестьянского вождя Швальба. Между кардиналом и художником происходит напряженный диалог:

Альбрехт. Скажи, почему ты это сделал?

Матис. Великая общая беда может толкнуть нас лишь на сторону угнетенных. Мой князь, не давайте примера бесчеловечности, не помогайте мучителям, не посылайте к ним свой отряд, не давайте им денег.

Альбрехт. Мне не нравится, что ты впутался в это дело. Исполни, что тебе поручено. Все мы ответственны лишь в своих границах.

Матис. Я слышу вопли отчаяния и страха. Страдания братьев сковывают мои руки, алой кровью покрываются полотна моих картин. Вешайте меня, пытайте, я не прикоснусь больше к холсту!

Альбрехт. Твой князь тебе приказывает: работай!

Матис. Никто меня не заставит! Я требую увольнения.

В следующей, третьей картине происходит публичное сожжение лютеранских книг на ярмарочной площади. Костры сложены и зажжены, огонь растёт, растёт вол-

нение толпы. Матис прощается с Урсулой Ридингер, своей возлюбленной. Оставленная им, Урсула должна стать жертвой циничной сделки: протестанты сватают ее за католического кардинала, который намеревается снять с себя духовный сан и стать светским князем. Таким путем Урсула должна послужить примирению между католиками и протестантами. Майнцские горожане одобряют этот план.

Прощальная сцена Матиса и Урсулы — сильная драматическая кульминация действия, которое разворачивается на фоне пылающего костра из книг и постоянно звучащего гимна лютеран. В душе Урсулы происходит трагический слом. Она, умная, гордая, обречена стать лишь орудием в руках расчетливых политиканов, она теряет все, что до сих пор питало ее душевную жизнь. Ей предстоит лишь самоотречение и унижение. Состояние обреченности, тщетного ожидания выражается уже в начале ее диалога с Матисом остинтным ритмом в оркестре и настойчивой ритмо-интонацией, на длительное время удерживающей жалобную нисходящую секунду. Здесь все — застывшая скорбь, безнадежность, как в последнем прощании с миром. Два человека отрекаются от всякой радости, от живого чувства, от настоящей любви, которая для них уже не повторится.

Урсула. Буду ли я женой твоей или просто служанкой, возвысь меня, дай смысл моей жизни. Я хочу уйти с тобой отсюда!

Матис. В темную страну ведет меня мой путь. Я не могу предаваться счастью с тобой, когда миром владеет страдание.

Урсула. Не ты ли учил меня, что бога мы познаем глубже в пересечении линий, в свечении красок, чем в радостях и страданиях мира?

Матис. Но я не могу больше писать. Страдания людей сковали мне и руки и мысли. Я должен разделить их участь. Я должен уйти в людское горе.

Урсула. Мое место возле тебя. Ты будешь между адом и смертью.

Матис. Багряным светом заката пылает моя любовь к тебе. Но я достаточно уже стар, чтобы принять самый тяжкий жребий: ты не можешь пойти со мной. Я должен тебя оставить. Ты мужественно познаешь свою судьбу. Никто не сможет вывести тебя на прямую дорогу, потому что все заблудились сами. Если нам суждена смерть, рай соединит нас, если жизнь, то время еще подарит нам чистое целомудренное свидание.

С этими словами Матис уходит. Урсула, отчаявшись, соглашается «принести себя в жертву вере», принять

участие в спасительной сделке, которую затевает ее отец с кардиналом. Гимн лютеран завершает эту сцену своим победным звучанием:

18

Lobt Gott, ihr frommen Christen, freuet  
 euch und jubliert mit David dem Psal-  
 -mi - sten, der vor der Arch ho - hlet.  
 Die Har - fen hört man klin - gen in deut - scher  
 Na - ti - on, dar - um viel Chri - sten drin -  
 - gen zum E - van - ge - li - on.

Эта и следующая картины вызывают ассоциации с народными сценами «Бориса Годунова» и «Хованщины». Оперы Мусоргского были известны в Германии, но непосредственное влияние русской музыкальной драмы на Хиндемита легко оспорить. В любом случае, однако, тип русской оперы на исторический сюжет должен был imponировать автору «Художника Матиса» своей глубокой идейностью, серьезностью социальных мотивов и органичностью музыкальной формы.

Четвертая картина переносит нас в лагерь восставших крестьян. Они творят расправу у замка графов Хельфенштейн. Оперная партитура складывается здесь из трех одновременно звучащих слоев: хора крестьян-мстителей в духе старой народной песни сурово-эпического склада, солирующей партии музыканта с деревенской скрипochкой, глумящегося над умирающим графом, и жалобных причитаний графини. В ансамбль влета-

ются все новые и новые песенные и плясовые мелодии (их шутовство и глумливая наивность напоминают о Гришке Кутерьме в «Сказании о невидимом граде Китеже»). Пестрая разноголосица, тем не менее, составляет прочное драматургическое единство. Казнив графа, крестьяне издеваются над графиней. Не вызвав у них жалости своими мольбами, она кидается в последней надежде к образу богородицы. Крестьяне вытаскивают графиню из часовни и срывают изображение Марии. В этот момент слышится голос Матиса:

«Звери в человеческом обличье! Если вы не бонтесь грабить, убивать и насиловать, так имейте хоть к богу почтение. Подумайте, что ожидает вас на страшном суде!»

Крестьяне бросаются в драку с Матисом. Швальб спасает его от расправы, но приносит страшную весть о том, что конница Труксеса совсем уже близко. Войско Швальба деморализовано, небоеспособно. В сражении крестьяне отступают, и конница добывает бегущих. На земле лежит убитый Швальб, рядом с ним на коленях Регина. Здесь же стоит Матис, которого спасло от ландскнехтов заступничество графини. Картина кончается словами Матиса над мертвым Швальбом:

«Отважиться на то, чего нельзя достигнуть одной лишь волей, стать выше того, на что способны люди... Он единственный, кто мог нести на себе этот крест. Смерть его на долгие времена поразила самую душу народа. А ты, ты, несчастный! Ты тоже хотел быть спасителем, освободить из цепей своих братьев, хотел предложить лучший, более разумный план действий. И чем ты стал теперь? Неудачник, разочарованный художник... Крадись теперь, как ночной вор, от места твоего позора. Сожги себя на костре самоистязания. Безумный бег по замкнутому кругу. Конец».

Пятая картина — это драматическая сцена кардинала и Урсулы. Альбрехт отвергает жертву Урсулы и принимает решение уйти от мира, принести покаяние и жить отшельником. Оставленная всеми Урсула оказывается в том душевном состоянии, которое привело бы женщину католического вероисповедания в монастырь. Она же остается в мире чуждых ей людей без всякого выхода, с одной лишь мыслью «делать добро».

Сюжетная линия либретто, касающаяся взаимоотношений кардинала и Урсулы, не совпадает с данными исторических документов. В книге В. Циммермана сказано, что кардинал «почти готов был принять совет Лютера и [...] обратить свое епископство в наследственное, светское владение и даже вступить в брак. Когда пламя мятежа распространялось все далее и далее, он серьезно стал подумывать, что в Германии пришел

конец всякому духовному владычеству [...]. Он обратился к Лютеру, прося его заранее приготовить народ к великому событию, которое он намеревался свершить [...]. Однако ему не удалось исполнить своего намерения: любовница его, Рюдингерша, из мещанок, не надеясь разделить с ним светскую власть, отговорила его; вслед за этим она скоропостижно умерла, и епископ в память своей возлюбленной не изменил своему званию и своим прежним верованиям»<sup>9</sup>.

Шестая картина резко переводит действие из реального плана в символический. Здесь царствуют образы сна, фантазии. В коротком вступлении слышны взвиренные, вздыбленные, зывающие, грозные звучания, которых не было ни в одной из предыдущих сцен. Пукающий одиннадцатизвучный мотив из хора демонов, искушающих святого Антония, приближается к образной сфере шёнберговской музыки. Правда, всегда верный себе, Хиндемит допускает это лишь в связи с присутствием «адских сил», для которых ни тональные тяготения, ни даже само земное притяжение не обязательны. Позже это стало банальным приемом в новой музыке: атональные звуковые серии применялись как «экстренное средство» для живописания ужасов, для выражения отчаяния и страха. (В контексте тональной музыки атональные включения действительно воспринимаются как особые средства.) Хиндемит в сцене искушения святого Антония прямолинейно противопоставляет хроматическую внеладовую музыку «адского» и диатоническую натурально-ладовую музыку «божественного» (мелодия «Lauda Sion salvatorem»).

В начале шестой картины Матис и Регина бегут вглубь леса, преследуемые страхом. Регине чудится, что мертвый отец идет за ней.

«Скажи мне, где он,— говорит Регина Матису,— куда уходят мертвые, исчезают они или возносятся на небо?» Матис утешает ее сказкой о пении ангелов: «Простая и наивная музыка, родившаяся на земле, несет в себе следы божественного происхождения. Музыка звучит и в небесах, где играет ангельская рать. И каждый ангел исполняет свою партию. Один играет на скрипке и как-то особенно нежно водит смычком, чтобы ни один призыв не омрачил чистоты мелодии, другой как будто взглядом своим извлекает из струн радостные звуки; восторженно внимает третий далекому звону своей души, а сам в то же время наблюдает за исполнением всех правил игры. Сама их одежда музицирует с ними. Переливаются всеми цветами перья на крыльях, из них вылетает целый рой

<sup>9</sup> Циммерман В. История Крестьянской войны в Германии, т. 2. Спб., 1872, с. 290.

звуков. Легкий панцирь из неземного металла вспыхивает от звуковых волн, как от биения живого сердца, и в едином созвучии многих разноцветных световых кругов, в едва слышной песне чудесным образом является нам зримая жизнь формы».

Этими словами Матис как бы пересказывает Регине свою картину в Изенгеймском алтаре, где изображены концерт ангелов и богоматерь с младенцем, а рядом воскресший из мертвых Христос. До этого момента песня «Три ангела пели» была лишь инструментальной темой. Здесь она впервые звучит в голосах с текстом и превращается в дуэт, продолжающий рассказ об ангельской музыке:

«Как только один кончает свою песню, ее начинают другие. Легкими стопами восходят они по нежнейшим ступеням звуков, и ты не знаешь, музыка ли превращается в молитву или это молитвы самих музыкантов. Одна малая частица этого небесного света могла бы осветить наши темные земные деяния. Мир полон божественных звуков. В сердцах людей лишь отзвук их».

С этими словами Регина засыпает.

Светлое видение поющих ангелов не успокаивает Матиса. Сон его страшен. Он лежит на земле, приняв облик святого Антония. Перед ним в странных, искаженных образах проходит его недавняя жизнь. Является графиня Хельфенштейн как символ богатства и роскоши, с ней разодетые придворные (на сцене картина в духе старинных южнонемецких живописцев). Она и настоятель Майнцского собора Поммерсфельден искушают Матиса богатством и властью. Урсула в нищенском рубище просит у него подаяния и тут же, в новом облике блудницы, искушает его любовной страстью. Матис-Антоний видит площадь у городских ворот и мужчин с палками и оружием, преследующих Урсулу-мученицу. Секретарь кардинала, ученый Капито, искушает Матиса ложной мудростью своей науки. Готовят скамью подсудимых, и каждый в чем-то обвиняет Антония. Далее сцена представляет искушение святого Антония так, как оно изображено на известной картине Изенгеймского алтаря. Демоны, фантастические чудовища, олицетворяющие страшные пороки и нечистые страсти, мучат Антония, бессильно распростертого на земле. Когти их рвут его волосы, клювы и зубы кусают его тело. Их страшные глаза испускают дьявольский свет. Огромная птица с шестью конечностями заносит над ним дубину. Крылатый носорог приближает кровавую разверстую

пасть. Отовсюду слетаются мерзкие насекомые, похожие одновременно на чертей, стрекоз и обезьян. На земле корчится человек-лягушка в капюшоне монаха: его распухший зеленый живот покрыт бородавками. Демоны нападают, зараженные чумой, одержимые безумием.

Хор бесов поет Антонию: «Твой злейший враг — в тебе самом. Мы мучим тебя образами твоих собственных картин. Ты кричишь, но крик твой не слышен. Оставь сопротивление. Тебя поглотит ад».

Здесь звучат слова Антония: «Ubi eras, Jesu bone... guare non affuisti ut sanares vulnera mea». Они подобны словам Христа, обращенным к богу-отцу: «Господи, боже мой, почему ты меня покинул», — и призраки исчезают.

Сцена представляет другую картину алтаря — святой Антоний в пустыне святого Павла. Картина символизирует великое единство человека, животных и земли. Она полна покоя и мягкого света. Павел говорит Антонию заветные слова, которые долгое время тайно жили в сознании самого Антония-Матиса: «Иди и пиши. Твоим творениям даровано бессмертие».

Насколько сильна в своем напряженном драматизме сцена искушения, настолько растянута и дидактически мертвенна беседа двух святых. Художнику мало подходит роль Антония, разум которого «просветляет» отшельник-кардинал. Исторический Матис изобразил себя когда-то в облике святого Павла<sup>10</sup>, а исторический кардинал после поражения крестьянского восстания мог дать своему придворному художнику лишь официальную бумагу, служившую ему некоторое время охранной грамотой от тюрьмы, и никак не способствовал возвращению Матиса к творчеству.

Хотя историческая достоверность сама по себе едва ли могла бы «улучшить» либретто, все же небезынтересно отметить, что отступление от факта во имя «концепции» в данном случае сказалось отрицательно. В тексте шестой картины оперы между строк можно усмотреть и узко личный, «эмпирический» аспект: оправдание своей собственной позиции. Именем бога святой Павел заявляет: художник должен быть верен своей миссии. Ему нет места в рядах воинов и политиков. Он должен служить народу в своем прирожденном качестве художника. Правда, следует напомнить, что Матис у Хиндемита не принимает до конца программу кардинала. Он уходит от своего покровителя, как только успевает завершить последнюю работу, а работа эта, в свою очередь, была бы

---

<sup>10</sup> У Матиса Найтхарта святой Антоний — изенгеймский аббат Гвидо Гуерзи, а святой Павел в одежде из травы — сам Матис. В опере Антоний — это Матис, а отшельник — кардинал Альбрехт.

невозможна без того рискованного и трагического поступка, который совершил Матис, примкнув к крестьянскому войску. Это был вполне осознанный и самый величественный подвиг всей его жизни.

В седьмой картине, навсегда прощаясь с кардиналом, Матис говорит: «Смотрите, вся работа сделана. Я не растрастил впустую ни одного часа моих странствий. Миру и богу я отдал все, что мог сделать слабыми руками. Кораблик мой причаливает, и я на старости лет могу увидеть дальше море с грустью, но без скорби».

Кардинал. Пусть мой дом будет той высокой башней, с которой откроется тебе вид в даль...

Матис. Оставьте меня одного искать место моей смерти, как ищет его зверь в лесу.

В этой последней картине сосредоточена самая тонкая лирическая музыка оперы. Вся она проникнута отрешенной грустью. Начало ее — сцена смерти Регины, которая тихо истанывает, примирившись с «вечностью». На последней законченной картине Матиса Христос, распятый на кресте, уподобляется Швальбу, все отдавшему людям без остатка и принявшему за них смерть. Регина — частица Швальба, частица этого жертвенного, челолюбивого начала.

Регина говорит Урсуле, умирая: «Знаешь ли ты, что он написал? Эту ужасную растерянность и удивление, что видела я в мертвых глазах отца... С тех пор страх не покидает меня. Когда я увидела распятого Спасителя на его картине, смысл этого страха стал мне понятен: кого он посетил, тот не может больше жить».

Регина не столько даже действующее лицо драмы, сколько олицетворение ее духовного, идеального начала, выраженного песней «Три ангела пели», с которой она исчезает из жизни. И после смерти ее звучит оркестровая интерлюдия, которую Хиндемит в оперной партитуре называет «Положение во гроб», тем самым сопоставляя символически всю группу: Матис (которого Регина перед смертью отождествляет со Швальбом), Урсула и Регина — с евангельским «Положением во гроб», где место Марии заняла бы Регина, Магдалины — Урсула, Христа — Матис (Швальб). Регина — символ непорочной, материнской или дочерней любви, Урсула — раскаявшаяся грешница, склонившая голову перед духовным величием отвергнувшего ее любовь мученика. «Положение во гроб» (и вся последняя картина) подчинены единственному настроению — скорбному примирению с судьбой накануне смерти:



19 *Sehr langsam*

«Антивагнеровский бунт» в «Кардильяке» и «Новостях дня» перестал быть актуальным для Хиндемита в «Художнике Матисе», но и здесь оставил заметный след. Это сказывается в полифонической технике письма и предусмотренной ею оркестровке. Полифония напоминает здесь не о Вагнере, а о Бахе и немецких мастерах эпохи барокко (массивные *cantus firmus*, жесткие контрапункты медных духовых, особая роль высоких деревянных, придающих некоторую сдержанность и холодность лирическим страницам партитуры).

Музыкальный материал «Матиса» не столь един, не столь равноценен, как в опере «Кардильяк». При большей протяженности и сюжетной сложности здесь много второстепенных, разъясняющих ситуацию моментов, подготавливающих, вводящих, связывающих более значительные эпизоды. Главным образом — это речитативы весьма пространные, наводящие на мысль об избытке текста в опере, текста, который сам по себе чужд пению, и переложение его на музыку имеет поэтому некоторый оттенок автоматизма. Более решительные реформаторы оперной формы в XX веке в подобных случаях вводили разговорную речь, не заботясь о чистоте жанра. Но даже обилие текста не всегда способствует прояснению сюжетной ситуации, особенно в диалогических сценах. Чрезмерно длинные монологи и диалоги, превращаю-

щиеся к концу в «дуэты согласия», создают искусственность и замедляют течение действия.

Вообще стихия гимнического и апофеозного (в партии кардинала и отчасти Матиса) связана здесь с религиозной доктриной примирения противоречий и просветления в смерти. Влияние этой концепции сказывается также в финале второй редакции «Кардильяка» и в «Гармонии мира». Проникновение в сферу религиозно-этического возвышает искусство Хиндемита, дарит ему торжественную красоту и гармоничность, однако чрезмерное углубление в эту область таит опасность банальной и плоской поучительности.

Аналогичную роль во всей художественной структуре оперы играет архаический (народно-песенный и культовый) музыкальный материал. Как сказано было, мелодическая полифония здесь вся пронизана короткими мотивами песни «Три ангела пели» и характерными мелодическими оборотами хорала или лютеранского гимна.

В гармонической основе преобладают кварто-квинтовые, секундовые звукосочетания, и значительно реже, чем в обычном мажоро-миноре, появляются здесь аккорды терцового строения, вводнотоновые тяготения, но такой аскетизм предъясвляет особые требования к чистоте стиля, чистоте, граничащей с однообразием. Все критические голоса, однако, умолкают, когда Хиндемит погружается в излюбленную просветленно-созерцательную лирику, которая открылась впервые во всей своей глубине в «Житии Марии». В опере «Художник Матис» это вся седьмая картина: смерть Регины, «Положение во гроб», прощание Матиса.

Вновь открытая Хиндемитом народная музыкальная драма оказалась настолько же современной, как и эпическая театрализованная оратория в творчестве Онеггера: его «Жанна на костре» стала во Франции 30-х годов знаменем духовного сопротивления надвигающемуся фашизму<sup>11</sup>.

Проблема отношений личности — общества — народа в Германии начала 30-х годов получила особое звучание. Слова «народ» и «общество» приобрели демагогически искаженный смысл, стали нацистскими идеологическими

---

<sup>11</sup> «Жанна на костре» почти ровесница «Матису», а год их постановки — 1938-й — совпадает.

терминами, ими злоупотребляли в целях расовой пропаганды. Немецкий народ в 1933 году был обманут и побежден. Сопrotивляющееся меньшинство официально не считалось «народом». Между «большинством» и «меньшинством» стояли победители — временщики, организаторы внутреннего террора и войны. Оперой «Художник Матис» Хиндемит ставил вопрос: что делать теперь художнику? В своем ответе Хиндемит осуждает прежде всего создавшуюся ситуацию, вынуждающую художника или перестать быть художником, или перестать быть членом общества: Матис в опере Хиндемита сначала перестает быть художником, становится борцом, участником крестьянского движения, а потом он перестает быть членом общества, уходит от мира, прерывает сам все свои жизненные связи, противопоставив себя такому обществу, которому он уже не может и не хочет больше служить.

Хиндемит обратился к истории крестьянского восстания, религиозной войны католиков и протестантов, к периоду разорения, нищеты и эпидемий в стране.

Если обратиться к документальному материалу биографии Матиса Найтхарта, к подлинным фактам истории Крестьянской войны, то окажется, что Хиндемит, работая над либретто, основательно изучил эти материалы, но счел себя вправе свободно ими распорядиться. В опере «Художник Матис» композитор дает свою трактовку народа, полемически противопоставленную нацистскому идеологизированному понятию (в частности, это касается и «мнения народа», «суда народа» в делах искусства).

До сих пор либретто «Матиса» часто толкуют превратно и поверхностно. Замысел Хиндемита был целиком обусловлен страшными предчувствиями и впечатлениями начала 30-х годов. Хиндемиту казалось тогда, что немецкий народ в целом поддерживает новую власть, высказывает согласие с новым режимом, с его «аппаратом принуждения» и в соответствии с нацистской пропагандой отождествляет гитлеровский переворот с «народной революцией», и лишь ничтожное меньшинство (главным образом высокообразованная, «исторически», «философски» мыслящая интеллигенция) способно противостать такой пропаганде, подкрепляемой экономическим подкупом масс.

Разумеется, сам народ, в конечном счете, в такой «революции» обманут: сначала ему предоставляется возможность грабить и обогащаться (за счет других народов или подвергнутых «отлучению» от нации «инородцев»), но потом наступает катастрофа, жертвой которой становится именно простой трудящийся человек и весь народ в целом. Противниками несправедливой, аморальной и грабительской «народной войны» и «революции» (напомним, национал-социалистский переворот и его последствия в официальной немецкой прессе именовались в 30-е годы «революцией» и «народной войной»!) являются крестьянский вождь Ганс Швальб и художник Матис.

Хиндемит в своей художественной аналогии сопоставляет обманутый народ и мыслящую личность XVI века с массой, принявшей догмы нацизма, и сопротивляющимся пропаганде единичным человеком, художником, мыслителем в XX веке. Народ в опере — слепой страдалец. Он идет к катастрофе из-за темноты и легковерия. По мнению Хиндемита, не только художник, но и вообще любой сознательный, «суверенный» индивид должен выйти из рядов взбесившейся фашиствующей черни и идти своим путем, который подсказывает ему совесть (не официальная религия и не политическая партия).

С историей Крестьянской войны и Реформации в Германии XVI века Хиндемит обошелся достаточно вольно и дерзко. «Художник Матис» не историческая опера, а своего рода назидательная пьеса, притча, смысл которой лишь немного замаскирован налетом историзма, архаичностью и народностью музыкального материала, богатством образных ассоциаций, исходящих от живописи Матиса Найтхарта.

Позицию автора помогают уяснить образы Матиса и Регины. Их менее всего можно было бы назвать сильными героями, победителями. Никто в этом страшном произведении не торжествует, не побеждает. Здесь все — мученики. Но Матис и Регина спасены, когда все кругом гибнет. Они наделены особым духовным превосходством, это родственные души, которым открывается смысл жизни и тайна искусства.

Вероятно, ошибется тот, кто назовет Матиса апологетом смирения, подобным кардиналу Альбрехту — свя-

тому Павлу. Полное ли смирение проявляет Матис? Ведь он не остается с епископом под защитой его меценатской щедрости и его религии. Альбрехт, на месте которого в первом наброске либретто был сам Лютер, чужд Матису. Художник не принял протянутой ему руки епископа, а лишь осуществил с помощью мецената свои художественные замыслы, которые погибли бы навсегда, если бы епископ не поддержал Матиса. А затем он уходит куда глаза глядят, свободный от бремени священного долга творчества, свободный от каких бы то ни было обязательств перед религией Альбрехта и его философией смирения и смиренного служения.

Такова идейная позиция Хиндемита к началу 30-х годов. Для немецкой действительности того времени это смелая, радикальная позиция. Но годы шли, и с идейной концепцией оперы происходили неминуемые, неконтролируемые метаморфозы, которые привели к тому, что сегодня ее воспринимают уже не как политическую декларацию антифашизма, но как эпическую проповедь «христианского гуманизма», пацифизма и смирения.

### **«Гармония мира»**

Хиндемит работал над «Гармонией мира» почти десять лет и часть своей работы обнародовал в 1952 году в виде симфонии<sup>12</sup>. Симфония «Гармония мира» остается в числе самых популярных произведений современного концертного репертуара, тогда как на сцене опера исполняется редко.

«Гармония мира», как уже говорилось, посвящена личности астронома Иоханнеса Кеплера. Либретто оперы Хиндемит снова написал сам.

Если для оперы 30-х годов («Художник Матис») достаточно было обычной, хотя и не малых размеров оперной партитуры, то опера 50-х годов потребовала четырехчасового спектакля и объема нотного текста, почти вдвое превысившего величину «Художника Матиса».

Капитальность «Гармонии мира» как оперной композиции, исключительное обилие информации в литературном тексте делают ее своеобразным «историческим ро-

---

<sup>12</sup> О симфонии «Гармония мира» см. на с. 210—223.

маном» в музыкальных картинах. Каждый из пяти актов оперы имеет точно обозначенные временные границы: 1608—1611; 1613; 1616—1621; 1629; 1630. Этими датами отмечен страдный путь Кеплера, его мученичество на земле и смерть.

Оркестровое вступление перед началом первого акта разрабатывает тему «земной музыки», мотив *ми — фа — ми* — знак бедствий и конфликтов человеческой жизни.

Сцена показывает улицу в Праге, где толпа народа внимает пророчествам о комете 1607 года, которая угрожает войной, нищетой и голодом. Далее действие разбивается на два параллельно идущих русла: в Вюртемберге мать Кеплера, Катарина, ночью отпрапляется на кладбище искать череп своего отца, который будто бы обладает магической силой и может предотвратить неверный шаг ее сына, заблудившегося в дебрях чуждой людям науки. Другая часть сцены показывает кайзера Рудольфа и Кеплера, наблюдающих звездное небо с высокого балкона замка в Праге. Ясновидящая Катарина видит и слышит все, что происходит между кайзером и сыном. Кеплер открывает кайзеру чудесный закон гармонии мироздания. Рудольф, полубезумный властитель великой империи Габсбургов, вдруг начинает ощущать, что власть его — мнимая, что мир с его объективными и вечными законами не зависит от его воли. Отчаяние человеческого бессилия охватывает его. Он обрушивает всю свою ярость на Кеплера, который безмятежно созерцает эту неподвластную человеку вечную гармонию.

Кайзер ужасается тому, что ученый считает и землю и человечество частью мировой гармонии: «Этот негодный сосуд, опрокинутый сумасшедшим, где только кишение и суета без конца и цели... Это бесформенное болото, полное пресмыкающихся гадов, злобных и жадных, и это называется *Nimapa tuisa*, и это отражение музыки небесной!.. Будь проклят тот больной ум, который все так коварно устроил...»

В конфликт с Кеплеровой наукой вступает и Катарина — знахарка, колдунья. Ее ждет суд инквизиции. Избавленная сыном от пыток и сожжения на костре, не отойдя еще и шага от скамьи подсудимых, она раскрывает сыну «цель своей жизни»: производить «эссенцию» из травы, которая лечит все болезни, и добывать металл, который избавит всех от бедности. По мнению Катарины, это можно сделать лишь с помощью науки. Старуха, сломленная не инквизицией, а категорическим

отказом сына участвовать в ее «предприятии», умирает. Не приносит радости наука Кеплера и дочери его, Сусанне. Она не хочет променять свой сказочный «лунный мир» на непонятные сухие формулы отца, которыми он намеревается объяснить ей все загадки Луны.

Отречение безумного кайзера Рудольфа от престола означает войну. 1613-й год во втором действии — это картина разоренной страны, всеобщей нищеты и запустения, на фоне которого завоеватель Валленштейн строит роскошные палатки в итальянском стиле. Он одержим идеей новой войны, которая «сама себя кормит, сама собой живет». Теперь ему понадобился Кеплер, потому что открытой им «мировой гармонии» подчиняется и политика, и государственная власть, и армия, и судьбы народов. Валленштейн переносит теорию Кеплера о едином законе мироздания на историю и общество. Вот его программа использования идей Кеплера:

«Объединить в своих руках весь немецкий рейх, потом остаток Европы: Север, Англию, Восток до Черного моря, Португалию и Испанию. А уж потом Дальний Запад, Индию... Единая мировая империя!» Что же будет делать при этом Кеплер? — «Нужны вычисления, много вычислений, расчетов: времени, погоды, расстояний, денег, людей», и нужно вдохновляющее влияние его «благословенного богом таланта».

Но ученый первым заговорил о цене эксперимента, о жертвах. И вот ответ Валленштейна: «Может быть, и будут когда-нибудь за зеленым столом лечить все боли и страдания земли. Но пока это время не настало, человечество требует, чтобы благо было ему навязано. Стоит ли жалеть пусть даже целого океана крови, если в конце концов из него поднимается к свету Эдем?»

Валленштейн сообщает Кеплеру политическую программу «мировой революции» и мировой войны: «Мы должны дать миллионам то, что имеют несколько сотен».

Здесь начинается между Кеплером и Валленштейном спор-диалог, совершенно несовместимый с пением. Кеплер возражает: «Абстрактная мысль и практическое действие не ходят в одной упряжке. И человеку действия не нужно связываться с философией... Да так ли уж мудро это задумано — дать аморфным миллионам то, чего сегодня достигает лишь пара сотен? [...] Я и сам готов был в своей семье, среди близких людей попробовать соединить научную теорию и практику, но встретил много возражений».

Далее Кеплер допускает в своих размышлениях такой ход, который и отдает его в руки Валленштейна: «Очень может быть, — говорит он, — что для возвышения малых и нужен сверхпорядок. Очень может быть, что порядок этот установит сильная рука, решительная воля, насилие. И может быть также, что ценность идеи обнаружится на практике».

Обстановка оперного спектакля едва ли способствует донесению до слушателя этих размышлений о насильственных социальных преобразованиях и о «возвышении малых сих». Музыкальные средства здесь более чем обычны: простой «информирующий» речитатив, который лишь убедительно доказывает ненужность пения, «неоперность» текста.

Убоявшись сильной диктатуры, курфюрсты имением нового кайзера Фердинанда отнимают у Валленштейна власть. Но Кеплер в этом непостоянном, неверном мире хочет быть верен себе, своему долгу и слову. Узнав о грозящей Валленштейну опасности, он скачет на собрание курфюрстов, где в это время роковым образом решается судьба полководца, и умирает, не достигнув цели. Издалека его сопровождают скорбные возгласы его жены Сусанны:

«Одинокий, на чужбине, в постоянном беспокойстве, окруженный холодом и пренебрежением людей, меняя одну службу на другую, куда ты шел, чего искал? Может быть, того, что вообще нельзя найти?»

Умиравший Кеплер отвечает:

«Все что было со мной, свершилось для того, чтобы однажды зазвучала мне чистая гармония Земли. Я не мог узнать ее при жизни. Но гармония сжалилась надо мной, когда настал мой конец, и я узнал: великая гармония — это смерть».

Мысль эта не чужда была Кеплеру и прежде, когда горестная земная жизнь казалась лишь прелюдией к истинной, вечной жизни души.

В опере есть сцена, в которую Хиндемит включает подлинное стихотворение Кеплера, положенное на музыку Иоганна Готфрида Шайна, современника Кеплера. Шайн сочинил свою скорбную песнь по случаю смерти жены и ребенка. Свое стихотворение Кеплер написал, когда умирали его первая жена и сын.

В опере Хиндемита Кеплер и его маленькая дочь Сусанна в переживаемом ими одиночестве и сиротстве поют «песнь утешения»:

«О человек, в своей земной жизни ты еще не начал жить. Только смерть станет для тебя началом истинной жизни. Не стремись продлить свой срок на земле. Лишь пройдя через смертные муки Христа, ты начнешь свою новую жизнь».

Хиндемит в обработке мелодии Шайна подчеркивает терпкую монотонность напева, лишённого внешней красоты:



Ruhiß bewegt

20

Ach, lieblich Aug, du schwach Ge - mächt, dein Sehen ist nur

Spie - gel, fecht in die, sen fin, stren Au - en.

*mp* *p*

Именно эти страницы оперы, где Хиндемит любовно, неторопливо излагает все куплеты песни и детально разрабатывает оркестровые вариации в сопровождении, могли бы служить чистым образцом его позднего стиля. Интересно, что и стихи Кеплера дают Хиндемиту в его либретто литературный образец. Значительная часть текста «Гармонии мира» рифмована в духе кеплеровых строк.

Общая композиция «Гармонии мира» значительно сложнее, чем в других операх. Заметное новшество здесь — сложные музыкально-драматические ансамбли в моменты одновременной игры на разделенной сцене. О первом таком ансамбле (Катарина и кайзер в первом акте) уже говорилось. Второй раз этот прием применяется в последней сцене второго акта. Сусанна-невеста в ночном саду поет свою свадебную песню:

«Так стала я невестой с венцом из планет и шлейфом из комет в замке из солнечного света».

Эта песня наслаивается на пеструю и грубую сцену вербовки солдат под хохот и выкрики толпы. Самая грубая стихия музыки сочетается здесь с самой утонченной и поэтической.

В начале третьего акта ансамбль «одновременного действия» усложняется еще больше. Сцена показывает дом Кеплера «в разрезе»: в левой верхней части сцены сидит у окна маленькая Сусанна, дочь Кеплера, и любитесь полной луной. Ее наивная песенка о лунном чловеке — странное светлое пятно в суровой напряженности этого драматического эпизода:

21

Männ - lein im Mond. Du bist so fahl.

Dein Bün deln und Bu - ckeln, tu's dir weh?

Из темноты возникают и погружаются в нее, как кинокадры, сменяющиеся картины. В комнате жены Кеплера, «большой Сусанны», внезапно появляется Катарина, его старая мать, бежавшая от суда инквизиции. С ее приходом нарушается равновесие. Между «кадрами» действует комментирующий хор «голосов с луны». В одной комнате дома сидит Сусанна с Библией, в другой — Катарина с Библией. Произносимые вслух строки Библии вступают в ожесточенный поединок. В это время маленькая Сусанна входит в комнату своего отца, который работает. Она хочет узнать, что есть на Луне.

Кеплер. Зубчатая горная страна, которая доказывает мне, что я разгадал закон движения небесных тел.

Сусанна. А куда же деваются горы, когда серп Луны становится все уже и уже?

Огорченная непонятными ответами отца, маленькая Сусанна возвращается к своей понятной и милой луне в окошке. Между тем Кеплер заставляет свою мать покинуть дом и вернуться в Вюртемберг.

Следующая сцена — суд над Катариной. Жители маленького городка собрались, чтобы расправиться с «ведьмой». Хор во всем поддакивает лжесвидетелям и дает свои показания: «Она обращала воду в кровь, заклинала верши рыбаков и ружья охотников...»

Когда же старуха, вопреки ожиданиям, освобождена и зрелище казни не состоялось, хор выражает свое мнение весьма примечательной формулой: «Хотя мы и рады ее оправданию, все же мы и сначала не были уверены в ее вине, да и теперь-то не согласны с ее невиновностью».

Пятый, последний, акт оперы еще раз показывает двойное действие на сцене: большой зал ратуши в Регенсбурге, кайзер Фердинанд с курфюрстами, и на переднем плане нищенская каморка, где умирает Кеплер. У хора и оркестра — вариации на старинную военную песню «Es geht wohl zu der Sommerzeit»:

22

Ten.

Der Krieg schon drei - zehn Jah - re währt, in  
Bö - men kein be - gann. Und jetzt das gan - ze Reich zerstört, kei -  
- ner frei at - men kann. Uns drückt der Fein - de Heer, - die  
eig - nen noch viel mehr. Ist Wald - stein im Land drein, ver -



Собрание решает участь Валленштейна. Кеплер в лихорадочном бреду произносит ему защитительную речь. Далее грандиозный финал величественно и медлительно разрабатывает в симфонической пассакалии музыкальную тему-символ гармонии мира. Действующие лица преобразуются в небесные светила. Хоровод планет и звезд на стилизованно-барочном небосводе своей холодной и отрешенной условностью заслоняет все напряженные события, оставшиеся позади. Текст хорового финала содержит как бы «критический анализ» жизни и деятельности Кеплера и оправдание его перед лицом истории и вечности. Примиряющие сентенции финала и условная форма их преподнесения подчеркивают отдаленность «апофеоза» от исторической и психологической реальности действия. Последние слова заключительного хора прославляют поэзию, интуицию и веру, без которых Кеплер не представлял себе науку:

«Может быть, мечта, молитва, предчувствие и созерцание далеких миров, наполняющие нас божественными звуками, поднимают нас выше над узким я, чем знание, поиски, учение, и приближают наш дух к тому мгновению, когда настанет, наконец, для нас время познать великую гармонию мира».

И музыка и текст оперы «Гармония мира» сосредоточены на раскрытии идеи трансцендентального (всеобщего, вневещественного и постигаемого лишь интуитивно) миропорядка, который определяет и регулирует весь смысл человеческого существования, движения небесных тел в космосе и сочетания между собой звуков и созвучий в музыкальной композиции.

Кеплер знал шесть планет, которые в строго определенном порядке вращаются вокруг Солнца.

Хиндемит представляет аналогичным образом свою тональную систему. Вокруг основного тона тональности располагаются другие тоны в определенном иерархическом порядке, зависящем от «силы притяжения» к основному тону, от степени родства, от близости к нему.

Теоретическая система Хиндемита с ее идеей единого тонального центра нашла в опере практическое применение. Тональный центр всего произведения — Е. Тональные центры в сценах, противоборствующих основной идее и всему делу Кеплера, всегда максимально удалены от Е (это чаще всего тональность В, например, в гретей сцене первого действия или во второй сцене третьего действия).

Хиндемит избегает излишнего употребления устойчивого Е. Именно в сцене смерти Кеплера, когда он приближается к желанной цели — к звучащей ему одному «гармонии», — музыка приходит к своему главному тональному центру Е. Тональная организация в опере имеет не только формообразующее значение, но и смысловое, символическое, содержательное. Даже «молекулярное» строение мелодии и гармонии (мельчайшие их элементы) подчинено здесь единой тональной организации.

Особый образный, программный смысл имеет в опере тритоновое соотношение тональностей и звуков Е — В. Сфера влияния тональностей В — F и C — В обычно связывается со «злыми», противоборствующими «гармонии» силами, силами разрушения, хаоса, путаницы.

В конце оперы достигается полная победа порядка над хаосом, полная победа тональности Е, впервые представленной в виде мажорного трезвучия.

«Гармония мира» самым наглядным образом передает логику композиторского мышления Хиндемита. Здесь заранее существует определенный общий план, ему подчинена каждая деталь, и общий план и детали целого выражают центральную идею<sup>13</sup>.

Между тем сценические особенности этого произведения ставят перед исполнителями трудно разрешимые задачи. Особая сложность текста и драматургия симультанной сцены (прием одновременного действия в двух частях разделенного сценического пространства) уводит «Гармонию мира» от традиций большой оперы на исторический сюжет.

Прием одновременного действия, в драматическом театре далеко не новый, в данном случае ведет к тому, что одна часть действия подавляет другую. Из-за обилия

---

<sup>13</sup> Подробное исследование идейного содержания и логики композиции оперы «Гармония мира» дается в статье: Briner A. Eine Bekenntnisoper Paul Hindemiths. — «Schweizerische Musikzeitung», 1959, № 1, 2, S. 1—5, 50—56.

текста и невозможности дать индивидуальное музыкальное выражение каждой мысли появляется бледный и сухой речитатив.

«Гармония мира» доводит до крайней остроты внутреннюю конфликтность и негармоничность оперного жанра. Это блестящее музыкальное произведение, редкое по идейной наполненности и художественному качеству текста, но музыка и драма в нем соперничают, стремятся к раздельному и независимому существованию. Можно говорить о «несинтегичности» этого произведения, об отсутствии художественной целесообразности с точки зрения избранного жанра. Виною тому прежде всего опера как жанр, не допускающий сложности такого замысла, такого литературного текста. Но повинен и композитор, который в данном случае пренебрег хорошо знакомой ему спецификой жанра.

Томас Манн сказал о либретто вагнеровского «Парсифаля»:

«Никогда [...] столь сложно задуманное [...], духовно столь изощренное не пелось и не предназначалось для пения»<sup>14</sup>.

В этом Хиндемит пошел именно по вагнеровскому пути, хотя и отрицал возможность и надобность практического осуществления идеи Gesamtkunstwerk. «Гармония мира» для Хиндемита в каком-то смысле означала то же, что для Вагнера «Парсифаль». В «Парсифале» Вагнер ближе всего к мысли о смерти, к проблеме смерти в ее философском и религиозном аспекте. В своей последней опере Вагнер создает религиозную драму, выражающую его идеи духовного возрождения как конечной цели человеческой жизни. Парсифаль — рыцарь христианской веры, христианской морали, «герой отречения». Можно проследить, как у Хиндемита уже в «Матисе» исподволь проступают эти же черты вагнеровского «Парсифаля».

Вообще путь духовной эволюции Вагнера и Хиндемита имеет сходство. «Парсифаль» Вагнера — «оратория спасения души». О том же «спасении», этическом возвышении говорят все поздние сочинения Хиндемита как музыкальные, так и литературные.

Иоханнес Кеплер — главный концепционный образ оперы «Гармония мира». При всем стремлении Хиндемита сохранить в своем герое черты исторической достоверности, большое значение имеет также и специальный отбор и переосмысление некоторых фактов его биографии.

---

<sup>14</sup> Манн Томас. Страдания и величие Рихарда Вагнера. — Собр. соч., т. 9. М., 1961, с. 109.

Так, в опере ничего не сказано о встрече Кеплера с Тихо Браге, ни слова нет о запрещении и сожжении книг Кеплера. Хиндемит между тем дерзко засгавляет самого Валленштейна стать поклонником Кеплерова трактата «Гармония мира» и милостиво пригласить его к себе на службу. Существует историческое свидетельство ссоры Кеплера и Валленштейна из-за неподходящего гороскопа и невыплаченного жалованья, но сочиненный Хиндемитом диалог Кеплера и Валленштейна был совершенно невозможен в действительности. Валленштейну и дела не было до научных трактатов, а Кеплер едва ли склонен был сотрудничать с полководцем в осуществление его плана завоевания мира.

Валленштейн пал в августе 1630 года. Кеплер умер через два месяца, но в конце своей оперы Хиндемит сближает смерть Кеплера и низвержение Валленштейна. Кеплер скачет в Регенсбург не за жалованьем, а на собрание князей, чтобы вступить за Валленштейна, которому угрожает опала и смерть. Кеплер верит, что полководец — последняя сила, способная поддержать хоть какой-то порядок в разоренной и полной смуты стране.

Наделяя Кеплера этой иллюзией, Хиндемит поступает здесь, как в свое время Брехт поступил с Галилеем. «Концепционный» образ Галилея в пьесе Брехта «Жизнь Галилея» не воссоздавал историческую реальность прошлого, а отражал ситуацию в современном мире, в современной науке.

Конечно, Кеплер — не Джордано Бруно. Он человек немецкой истории, искренно верующий, истово почитающий бога. Он честно пытался примирить выводы точных наук со священным писанием и преодолеть изначальный «аморализм» науки своей верой в гармонию мироздания, в универсальный закон, которому подчиняется все смертное и все вечное. Кеплер в опере Хиндемита есть олицетворенный символ «новой духовности», в середине XX века выражающей стремление одухотворить погрязшую в рационализме современную культуру.

Учение об универсальной гармонии, о гармонии небесных сфер, о гармонии мироздания — величественный миф, пришедший с древнего Востока, прошедший через античность и средние века и доживший до наших дней. Представления о мире как о едином «космосе», которым

управляет рациональный закон гармонии всего сущего, конкретизировались в зависимости от исторической реальности. Космическая мистика, древнее учение о гармонии небесных сфер, отождествленной с гармонией музыкальной, в христианском мире замещается фантастическими представлениями о небесном пении ангелов (вспомним, к примеру, легенду о пении ангелов в опере «Художник Матис»).

Кеплер оставался верен идеям космической мистики, хотя младший его современник, Декарт, полностью ее отвергал. Мышление Кеплера еще способно было к объединению и смешению научных, художественных и религиозных элементов. Позже это смешение сменилось полным разделением и антагонистическим обособлением элементов науки, искусства и религии.

Романтизм XIX века сделал попытку возродить космическую мистику и древнюю мистику чисел («священная математика» Новалиса, гармония сфер у Шеллинга). Хиндемита в XX веке привлекала утопическая мечта человечества о единстве разобщенного мира, о гармонии ныне расколотого сознания, мечта о справедливости и милосердии «верховного разума», дающего миру единый закон жизни<sup>15</sup>.

В пятой книге своего трактата «Гармония мира» («*Harmonice mundi*») Кеплер обновляет пифагорейские и боэцианские представления о гармонии сфер и объясняет по-своему все элементы музыки: звуки, интервалы, тональности, разделение голосов. Порядок, установленный законом, разумное устройство, имеющее свое математическое выражение, для Кеплера равнозначно звучанию музыки. Ведь прекрасное, благозвучное в музыке зависит от числового соотношения длин струн. И если Пифагор полагал, что реальная музыка небесных сфер слышна человеческому уху, то Кеплер считал, что гармонию воспринимают прежде всего душой. В человеческой душе вечно существует праобраз изначальной гармонии мироздания. Музыка — это гармония, свет — тоже гармония, движение планет — гармония. И каждая движущаяся планета имеет свою «песнь». Песнь Земли, по Кеплеру, — это полутоновое соотношение звуков *ми* — *фа* — *ми*, которое расшифровывается как латинское

---

<sup>15</sup> Подробное рассмотрение этих проблем см.: Handschin J. Die Sphärenharmonie in der Geistesgeschichte.—Gedenkschrift. Bern, 1957.



«*miseria — fames — miseria*» — «нищета — голод — нищета». Этой «песнью» и начинает Хиндемит свою оперу.

Открыв закон движения небесных тел, установив непреложно, что «квадраты времен обращений планет относятся как кубы больших полуосей их орбит», Кеплер полагал, что разгадал загадку божественной гармонии мироздания. Он сознавал как величие своего открытия, так и катастрофичность его последствий. (Кеплер на основе своего представления о едином универсуме отрицает качественное различие между небом и землей, между материей и духом, между человеком и богом.)

Поэтому Кеплер и написал в предисловии к своему трактату о гармонии мира знаменитые слова:

«Я рискую писать эту книгу. Для современности или для будущего — мне все равно. Она подождет своего читателя даже и сто лет. Ведь сам Господь бог ждал шесть тысяч лет того, кто откроет тайну его творения».

Этим открывшим тайну творения Кеплер считал самого себя.

Более чем через триста лет в опере «Гармония мира» Хиндемит восславил Кеплера со всеми его человеческими слабостями и заблуждениями, с его одиноким героизмом подвижника и смирением.

В предшествующей финалу сцене смерти Кеплера осуществляется, наконец, переход от земных мытарств, конфликтов и неурядиц «посюстороннего» бытия к просветленному холоду «потустороннего». Музыка этой сцены почти совсем лишена драматизма, совершенно прозрачна по звучанию, чужда сентиментальности и ни в какой мере не пытается чувственно передать состояние умирания человеческой плоти, ее мучительный переход от жизни к смерти.

Кеплер отличается от художника Матиса еще большей идеальностью своей натуры. Он — созерцатель, устремленный к разгадке над единичным фактом личного бытия стоящего закона мироздания. Ради постижения этого закона он готов порвать все дорогие для него человеческие связи и даже связь свою с живой природой, частью которой он является. Жизнь не дает ему разгадки. «Великая гармония» открывается Кеплеру лишь в смерти. Трагизм личной судьбы героя при этом отступает на второй план как нечто субъективное и частное. Грандиозная абстракция финала, утверждающего идею универсальной гармонии мироздания, подавляет и заслоняет собой все земное, смертное, преходящее.

## МУЗЫКА ДЛЯ ОРКЕСТРА

### Симфоническая музыка

Хиндемит известен у нас главным образом своей инструментальной музыкой. Оперы его пока еще не ставятся нашими театрами, обширное хоровое и вокально-инструментальное наследие только начинает входить в репертуар исполнителей, тогда как симфоническая и камерная музыка постоянно звучит в концертных залах. В этом, вероятно, есть своя логика. Многие произведения Хиндемита, связанные с литературным текстом, ставят перед исполнителями и слушателями некоторые дополнительные, иной раз трудные задачи: в ряде театральных сочинений — это их «неоперная» интеллектуальная сложность, в вокальной музыке — ее утонченный и одновременно скромный характер, отсутствие специфически вокальной эффектности при глубокой внутренней сосредоточенности. Чисто инструментальная музыка Хиндемита иной раз оказывается легче для восприятия, «интеллектуальная нагрузка» распределена в ней более равномерно, так что в исполнительской практике она, может быть, и законно считается более выигрышной.

Симфонии Хиндемита различны не только с композиционной стороны, но и с точки зрения значительности их содержания, то поднимающегося на вершины философского симфонизма, то снижающегося до *Gebrauchsmusik*. Симфонию, эту царицу инструментальной музыки, какой она была в предыдущую эпоху, Хиндемит уравнивает в правах с другими инструментальными жанрами. Композитору более по душе ремесленная работа старых мастеров, чем культ романтического самовыражения, склонного отождествлять себя с каким-то одним жанром музыки. В своем многожанровом творчестве Хиндемит постоянно нащупывает возможно более тесные и взаим-

но выгодные контакты с публикой. В большом количестве инструктивно-педагогических и «воспитательных» произведений, созданных Хиндемитом, в различных внутривидовых градациях значительности и серьезности, улавливающих всякий раз новые слушательские запросы, проявляется активная музыкально-просветительская позиция. Эти градации влияют на облик многих сочинений Хиндемита не в меньшей степени, чем трактовка их с точки зрения традиционного жанра.

«Художник Матис» и «Гармония мира», созданные на материале одноименных опер<sup>1</sup>, представляют собой образцы симфонии «высокого стиля», посвященной универсальной философской идее. Это выражается в особой многогранности их композиционных замыслов. Другие произведения Хиндемита, обозначенные как симфонические, намеренно более однолинейны и в формальном и в содержательно-смысловом отношении. Однако они остаются при этом симфониями, признанными в этом качестве самим автором, что накладывает свой отпечаток на решение Хиндемитом проблемы симфонического жанра в целом. Заметим, что названия «симфония», «концерт» (соответственно «симфонический», «концертный»), при всей свободе толкования Хиндемитом этих жанров, всегда соответствуют у него внутренней сущности музыки. В симфониях обращает на себя внимание большая основательность, целеустремленность драматургического процесса, классическая определенность и завершенность цикла с непременно сонатной первой частью; в концертах наблюдается отход от всего этого в пользу большей свободы и собственно концертности.

Симфонии «Художник Матис» и «Гармония мира» имеют много общего. Соответственно драматичности содержания, они несут мощный заряд симфонической динамики, обе используют наиболее действенные средства крупномасштабного симфонического письма. Можно говорить о сходной трактовке трехчастного цикла, оркестрового состава, отдельных драматургических приемов. То обстоятельство, что столь сходные произведения были написаны в разные периоды жизни композитора («Матис» — 1934 год, «Гармония мира» — 1951-й), говорит о прочности его эстетико-стилистических позиций.

---

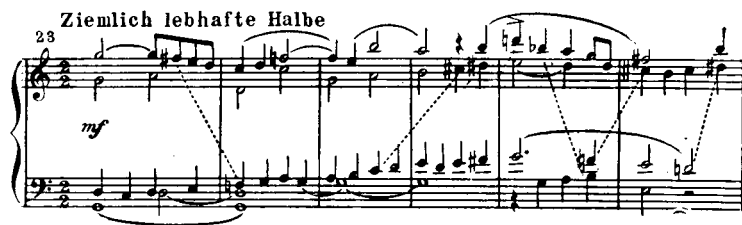
<sup>1</sup> Об операх «Художник Матис» и «Гармония мира» см. с. 80—84, 129—132, 172—199.

Три части симфонии «Художник Матис» выражают общую психологическую настроенность картин Изенгеймского алтаря, созданных Матисом Грюневальдом («Концерт ангелов», «Положение во гроб», «Искушение святого Антония»). Красочность звучаний, многозначительные образные контрасты — все это так или иначе связано с программно-описательными задачами симфонии (здесь уместно сопоставление с оперой). Однако этим и ограничивается ее программная сущность.

В согласии с эстетическими принципами Хиндемита здесь действуют прежде всего чисто музыкальные конструкции, крепкие, логичные и целесообразные, рожденные более вдохновением архитектора, чем живописца. Это вдохновение вместе с расчетом зрелого мастера свершило еще одно чудо. Оно вдохнуло новую жизнь в испытанные формы старой полифонии, в звучание старинных немецких песен и хоралов; оно сделало возможным оригинальный синтез сложности и простоты, насыщенности и отточенности, современной динамики — и возвышенной гармонии. Музыка «Матиса» вскрывает глубоко человеческий смысл картин Грюневальда и вместе с тем не остается равнодушной к их величественной «оправе», к их манере, впитавшей мудрость веков. Она поражает современным по остроте драматизмом переживаний и в то же время дает почувствовать величие искусства, момент торжественной тишины и статики, разлитой под сводами его хранилищ. В этом намерении воспеть вечное искусство — истинный смысл неоклассических устремлений Хиндемита, проявившихся в «Художнике Матисе». Отчетливей всего они дают о себе знать в первой части — динамичном и лучезарном «Концерте ангелов».

В торжественном вступлении утверждаются два типа выразительности, играющие в дальнейшем развитии первой части более или менее самостоятельную роль. Первый основан на мелодическом движении. Трижды звучит здесь тема песни «Три ангела пели», играющая в опере роль лейттемы (см. пример 16). На шелестящем фоне сопровождения, подобном вибрирующему эфиру, она завоевывает все новые высоты (тональный план Des—F—A), превращаясь в мощный гимн. Другой тип выразительности связан с колористически оформляющим гармоническим началом; это — моменты хорального прелюдирования оркестра.

Основная часть «Концерта ангелов» имеет вид стройной сонатной конструкции. В живой, деятельной и энергичной музыке «Концерта ангелов» нет ни тени блаженного покоя, но нет и острых драматических коллизий. Она близка по своему колориту к самым светлым страницам творчества Хиндемита. Такова прежде всего главная, самая активная тема экспозиции:



Как многое в современной музыке, она представляет собой специфический синтез простого и сложного. Ладовая первооснова ее мелодии явно диатонична. Интонации, взятые в их дифференцированном, локальном значении, просты, исполнены наивно-живой пластики и выразительности. Однако в комплексе их поток достаточно сложен и рождает весьма причудливое ощущение. Будучи сложным не только по горизонтали, но и по вертикали, этот комплекс вызывает иллюзию изощренного музыкального состязания. Впрочем, при всей своей дерзкой капризности главная партия ясна и устойчива; тональная замкнутость, четкость каденционных оборотов, камерная прозрачность фактуры помогают ей сохранить черты уравновешенной классичности. Побочная партия в соответствии с традициями классического симфонизма имеет характер более жанровый; мелодия ее — изящный лирический напев с подвижно-плавной линией и более спокойной, чем в предыдущей теме, шкалой ладовых тяготений.

Особенностью первой части симфонии является совершенно самостоятельная по образности и тематизму заключительная партия. Ее «вставной», дивертисментный характер усиливает свойственные всей первой части черты сюитной замкнутости образов, идущей от раннеклассического симфонизма. Тембр солирующей флейты, смягченная моторика рисунка, «дансанные» приседания и трели придают этой теме характер игривого, чуть иш-

фантильного изящества, вызывая в памяти стиль гайд-новских и моцартовских партитур:



Второе проведение темы, однако, симфонизируется, впитывая контрапункт главной партии, но тут же все растворяется в торжественной тишине заключительных аккордов.

Итак, экспозиция совершила показ образов, планомерный и организованный. Его можно сравнить с разделной экспозицией многотемной фуги. Здесь важен не только момент внутренней завершенности тем, но также их полифоническое изложение и, что особенно важно, их контрастность, не столько образная, сколько чисто звуковая, интонационно-ритмическая, нацеленная на будущие контрапунктические взаимодействия.

Разработка заявляет о своей функции столь же активно. Она начинается традиционным предыктом, подчеркнутым деловитым тональным сдвигом. Ее первая фаза, масштабная и динамичная, имеет структуру фуги. Здесь разыгрывается полифоническое состязание двух главных мотивов экспозиции, причем если побочная партия становится центральной темой фуги, то мотив главной формирует интермедии, постепенно проникая в противосложения и все более завоевывая свои права.

Тонкий гармонический расчет и великолепное знание специфики инструментов помогли Хиндемиту обеспечить идеальную прозрачность и «прослушиваемость» фактуры, в которой противоборствующие мотивы уподобляются активно действующим «персонажам». Все новые грани и ракурсы раскрываются в знакомом материале музыки (вспомним описание музицирующих ангелов в шестой картине оперы).

Далее окончательно утверждается контрапунктическое единство главной и побочной тем. Наступает вторая, кульминационная фаза разработки (цифра 16). Все три темы экспозиции сливаются здесь в сверкающий

и вибрирующий поток, в котором «парит» тема ангелов. Она начинается в своей постоянной «медной» тональности, проходит в своем постоянном тональном триединстве (Des — F — A), звучит каждый раз все более властно и ликующе. Будучи репризным разделом местной разработочной фуги, этот момент воспринимается в то же время как грандиозная реприза многотемной фуги «высшего порядка». Неся торжественно «свершения и достижения», он не нуждается в обстоятельном резюмировании. Вот почему на долю сонатной репризы остается лишь функция коды. При этом она «поляризуется», драматургически распадается. Главная партия сопровождает спад разработочного напряжения, побочная возносится к финальным фанфарам. Заключительная партия, помещенная между ними в своей обычной дивертисментно-отстраняющей роли, лишь подчеркивает дистанцию финального разбега. Так сонатный принцип, непрерывно переплетаясь с принципами фуги, подавляется ими в самый ответственный момент <sup>2</sup>:

Принцип сонаты: Вступл.	Экспозиция			Разработка			Реприза		
	Г.п.	П.п.	З.п.	Г.п.— + З.п.	П.п. + Вступл.	Г.п. + П.п. + З.п.	Г.п.	З.п.	П.п.
Принцип I фуги:	II	III	IV	Разработка	Реприза		Кода		

Это вполне объяснимо содержанием первой части, в основе которого не столько драматическая борьба, сколько объединение тем в красочное звуковое целое. Классическая соната понадобилась Хиндемиту, чтобы показать образы во всей их конкретности и четкой отграниченности, fuga — чтобы, демонстрируя их высшее единство, прийти к многоголосию «небесного гимна».

Вторая часть симфонии — скорбная элегия. Она резко контрастирует с предыдущей и общим тоном музыки и средствами выражения: объективная красочность уступает здесь место проникновенному лирическому высказыванию. Единственное, что роднит «Положение во гроб» с «Концертом ангелов», это тот же возвышенно-ясный колорит звучания. Небольшие размеры, единство

<sup>2</sup> Динамические возможности подобного совмещения разных форм на примере творчества Хиндемита верно подмечены в статье Задецацкий В. Полифония как принцип развития в сонатной форме Шостаковича и Хиндемита. — В кн.: Вопросы музыкальной формы. М., 1966.

настроения, а также промежуточное положение в цикле сообщают второй части черты интермеццо. В ее структуре нельзя не ощутить двух контрастирующих элементов. Один, торжественно-ритуальный, близкий к поступи траурного марша, образует главный раздел трехчастной формы; в середине ее формируется другой элемент, более эмоционально непосредственный, несущий боль одиночества и скорбь. Оба элемента вовлекаются в интенсивное симфоническое развитие. Уже в пределах небольшой трехчастной формы мы наблюдаем типичную для Хиндемита сквозную трактовку формы с непрерывным обновлением качества и неуловимостью переходов.

Однако смысл второй части — не столько в драматургических трансформациях, сколько в гипнотизирующем единстве тона, не столько в процессе разветвления образов, сколько в предельной убедительности их самих по себе. Решительно все средства музыки, вплоть до незначительных штрихов, мобилизованы здесь для воссоздания глубокого чувства скорби. В этой максимальной мобилизованности средств Хиндемит обращается к их первичным и непреходящим выразительным возможностям, которые не без основания пыталась узаконить староклассическая «теория аффектов». Так, всю музыку второй части пронизывает пунктирный ритм, с давних пор считающийся выражением серьезности, значительности и нередко изображающий грозную «поступь рока». Мелодическая ткань представляет собой непрерывную череду малосекундовых мотивов-вздохов. Ладовые тяготения отмечены заострением минорности. Но традиционная выразительность дополняется новой, нетрадиционной. И здесь можно ощутить щемящую экспрессию минорных ладов с пониженными ступенями, суровый аскетизм кварто-квинтовых комплексов, противоречивую полиладовость вертикалей, мучительную незавершенность — несмотря на кадансы — драматургического процесса.

Совершенно особую роль играют в музыке второй части мажорные завершения. Это тот случай, когда классической ясность, сталкиваясь с сопротивляющейся средой, превращается в весьма специфическое выразительное средство. Здесь — просветляющее и торжественно «оформляющее». Такая особенность второй части связана, вероятно, с финальным положением этой музыки в опере (седьмая картина — это смерть Регины и заклю-



чительный монолог-прощание Матиса). В этой музыке, звучащей как эпитафия, ощущается одновременно преодоление драматизма и растворение личного в объективном, идущее от традиции баховского мышления (вспомним мажорные кадансы его минорных фуг).

Тема торжества человека над «нечистой» мира, раскрытая Грюневальдом в его «Искушении святого Антония» и истолкованная Хиндемитом глубоко современно, стала основополагающей в третьей части симфонии («Искушение святого Антония»). Музыкальное мышление Хиндемита обнаруживает здесь явные влияния поздне-романтической эстетики. Зло жизни предстает в театрализованном облике дьяволов-искусителей (традиция листовского демонизма), а идея преодоления и самоутверждения, типично романтическая, рождает не менее типичную музыкальную форму, свободную и сквозную, основанную на сложном преобразении тем. На этот раз чары романтики несколько нарушили архитектурную ясность конструкций: на первом плане оказывается острая характерность, специфичность образов; принцип центричности и зеркальности попадает в плен к сквозной, стремительно восходящей логике развития (общая структура финала близка к свободно истолкованной сонатности). Рассмотрим эту логику подробнее.

Свободное и очень медленное *rubato*, открывающее третью часть, играет, по существу, роль вступления. Его главная тема — экстракт хроматического «атонализма», который контрастирует с высоким диатонизмом финальных тем в качестве злого начала:



Это — театрализованный эпизод дьявольского наваждения, язвительная гримаса самой преисподней. Все здесь исполнено сверхчеловеческой, устрашающей экзальтации: и вздыбленность речитативов, и низвергаю-

щиеся «удары грома», и магическое клокотание ударных. В ладовую структуру вкрадывается та утонченная минорность, которая несет яд обольщения («романсовые» опевания минорных трезвучий и септаккордов). Но вот иступленный призыв переходит в действие. Начинается серия искушений: действием, борьбой, чувственным соблазном. Первый эпизод искушений (главная партия) изображает бешеную скачку. Нетрудно уловить в нем интонации вступительной темы, которые победно обнажаются к концу («Мы терзаем тебя... Вскочив на коней, мы скачем к бесам... Они сдирают с тебя одежду, рвут твои волосы... Ты мечешься, как прокаженный. Зверь кусает твою руку. Все рушится кругом...»). Эту стихию движения приостанавливает хрупкое соло флейты. Под градом ударов оно звучит, как призрачный голос жертвы. Так психологически подготавливается следующий, самый масштабный и конфликтный эпизод финала (побочная партия), преобразующий лик зла в активное действие.

С самого начала этот эпизод поражает внутренней напряженностью, обостренной двуплановостью. Один план — моторная тема струнных, продолжающая агрессивную инициативу предыдущего эпизода. Другой — солирующие напевы гобоя, кларнета, флейты, которые приобретают с развитием жутко-иступленный характер. Конфликт усиливается. Наступает кульминационная фаза раздела, несущая каскад оглушительных ударов. На сей раз в них нет ни тени театральной описательности, в них — весь ужас насилия и разрушения (цифры 10—13). Перед нами та «машина смерти», которая предвосхитила во многом «военные» симфонии Шостаковича и Онеггера.

Эпизод струнных (цифры 14—15) рисует дьявола в облике обольстительно прекрасного существа (явление Урсулы-блудницы). Струющиеся трели скрипок, романсовая интимность интонаций, разреженность фактуры — все полно извилисто-мягкой, обволакивающей выразительности. Впрочем, гримаса дьявольской предприимчивости, переданная почти уленшпигелевской темой виолончелей и альтов, рассеивает красивый туман:



И снова разверзается страшная бездна борьбы, лишь на мгновение заслоненная видением. Но именно с этого момента возвращения к прежним эпизодам формы начинает действовать идея противления — центральная идея «Искушения». То, что сфера побочной партии предстает в зеркальном обращении (от оглушительных tutti к солирующим напевам), объясняется не только требованиями концентрической формы. Лирическая мелодия альтов (цифра 21), резюмирующая агрессивный натиск, освобождается от исступленности. Впитав чувственную прелесть срединного «волшебного» эпизода, овеваемая легкими воздушными фигурациями деревянных духовых, она звучит свободно и полно, как первое, по существу, явление красоты и добра. Этот глубокий драматургический перелом решает исход финала, преображая все последующие темы в позитивном смысле.

Проходят «уленшпигелевская» тема и тема «скачки». Последняя дана в увеличении, с новым ощущением высоты и свободы полета, почти фанатичная в утверждающем пафосе. Темы сопровождаются разгоряченной вибрацией деревянных духовых и стремительными пассажами струнных, подобных вихрям уносящейся «нечисти»... Последнее усилие воли — концентрированное струнное фугато, в недрах которого формируется еще одна, третья тема «преодоления», ритмически преобразующая речитатив дьявольского заклинания из вступления. Эта тема дает основу ликующему basso ostinato (она проходит тринадцать раз подряд!), на фоне которого — венец победы — звучит мелодия «Lauda Sion salvatorem»<sup>3</sup>, означающая торжество мудрости и света. Хор медных, подобный гигантскому органу, запекает «Alleluia». Симфония «Художник Матис» заканчивается мощным гимническим звучанием.

Музыка, возникшая на материале оперы или балета, часто имеет сюитный характер. Черты сюитности есть и в симфонии «Художник Матис». Здесь ощущается отграниченность частей, их большая самостоятельность, образная и тематическая, которая подкрепляется программными подзаголовками. И все-таки «Художник Матис» го-

---

<sup>3</sup> «Lauda Sion» — секвенция праздника тела господня, сочиненная около 1263 года Фомой Аквинским по образцу секвенции святого креста. Доватиканскую редакцию мелодии первой строфы Хиндемит и включил в шестую картину оперы «Художник Матис» и в последнюю часть одноименной симфонии.

раздо больше симфония, чем сюита. Все части произведения пронизаны мощным симфоническим дыханием и напряженным развитием, интонационным единством. Этому потребовала глубина, масштабность и обобщенность замысла каждой части цикла. Но и сам цикл доказывает справедливость названия «симфония». Его части объединяет та идея вечности искусства, которая выражается в величественной «оправе» этой музыки — в торжественных обрамлениях, в наполненном звучании старинных песенных мелодий и хоралов. Эти песни и хоралы появляются на вершине сложного музыкального развития, словно резюмируя и обобщая его; они проходят в своих неизменных «медных» тональностях с торжествующей мощью гимна.

Интересна сама направленность цикла «Художник Матис». Наивная сказка о небесном пении ангелов сменяется глубоким и трезвым взглядом на «раны мира». Гармония, мудрость, свет, которые предстают в «Концерте ангелов» как бы в виде аксиомы, достигаются в финале ценой изнурительной, смертоносной борьбы.

Проблематика «Гармонии мира» во многом иная, хотя оба симфонических произведения, возникшие на материале опер, имеют и сходные черты.

Три части «Гармонии мира» представляют собой концертную переработку музыкальных отрывков из оперы. Их содержание — жизнь и деятельность Иоханнеса Кеплера, события времени, которые препятствовали его действиям или поощряли их, а также поиски им гармонии, которая, по его убеждению, руководит всей вселенной. Названия частей соответствуют описанному выше<sup>4</sup> разделению музыки на три области и этим самым указывают на ранние попытки человечества познать мировую гармонию и понять музыку как ее звучащий эквивалент. Так сам Хиндемит комментирует содержание своей симфонии. Вера в некий универсальный закон мироздания была стимулом духовных исканий Кеплера и причиной его трагического разлада с реальностью.

Научная недоказуемость некоторых интеллектуальных построений Кеплера не стала препятствием для ху-

---

<sup>4</sup> См. с. 129—136.

дожественной концепции Хиндемита. Для него как для музыканта идея единства математических законов, управляющих и движением планет, и музыкальными звуками, была весьма заманчивой. Не менее величественная, чем, например, утопии Вагнера или Скрябина, она прекрасно подтверждала представления композитора о симфоническом динамизме. Можно даже отметить, что в силу сугубо обобщенного симфонического характера деклараций Хиндемита, свободных здесь от морализирования и преднамеренности, которыми грешит подчас либретто оперы, симфония оказалась в чем-то более «истинной», чем опера. В анализе симфонии столь же правомерно прибегать к аналогиям с оперой, как и отрешаться от них, доверяясь формам «абсолютной музыки».

Первая часть (*Musica instrumentalis*) трактована в духе активного сонатного аллегро. Она отличается предельной концентрированностью тематического материала, властной убедительностью драматургического рельефа и той сквозной его направленностью, которая уже сама по себе нередко служит признаком «концепционной симфонии».

В отличие от первой части симфонии «Художник Матис», это сугубо процессуальная конструкция, обобщающая опыт позднеромантической школы. Здесь наблюдается динамическая трехфазность тем, переосмысление репризы, испытывающей решающее воздействие разработки, мощный процесс сквозного интонационного развития, причем специфическая новизна тематизма дает почувствовать этот процесс как вновь открытый и единственный в своем роде.

Первая часть симфонии начинается развернутым вступлением (оно совпадает с оркестровым вступлением в опере), которое можно было бы назвать концертом для оркестра. Все группы инструментов, высказываясь поочередно, интонируют одну и ту же тему-тезис. Косвенная связь такого типа изложения с названием первой части несомненна. Интересно, однако, что «музицирующие инструменты», очень любимые Хиндемитом и очень часто несущие с собой озорную выдумку и веселый азарт состязания, представлены здесь в совершенно особой роли. Это роль глашатаев, провозвестников великой космической силы, чья холодная объективность противостоит, кажется, всему человеческому. Носитель этой силы —

главная тема вступления, цепь низвергающихся, фанатически ритмованных кварт<sup>5</sup>:



Тема вступления звучит как мощная фанфара с небес, как росчерк молнии после удара грома (симфония открывается *tutti* ударных). С явлениями космической, «неодушевленной» природы тему роднит и нисходящая структура ее ядра (удар — затухание), и весь ее «химический» состав, предельно конструктивный и максимально свободный от какой бы то ни было чувственной конкретизации.

Такого рода принцип мелодического построения, основанный на цепочках равнозначных интервалов<sup>6</sup>, имеет для музыки Хиндемита и более широкое структурное значение. Композитор видит в нем один из реальных путей прорыва в новую объективность высказывания — отвлечение от выразительной определенности и гипертрофированной остроты позднеромантической интервалики, подчеркивание акустически элементарных и одновременно строго конструктивных основ музыкального материала. Не вызывает сомнений связь этого принципа (и подобных ему) с «непатетическим образом мыслей» (Г. Мерсман) и определенной дистанцией по отношению к чувству, характеризующими музыку Хиндемита вообще. Заметим, что цепочки равнозначных интервалов Хиндемита существенно отличаются от интервально равнозначных комбинаций, применявшихся предшественниками. В силу больших количественных (увеличение суммы интервалов) и качественных (обновление характера интервалики, отход от тотальной терцовости) изменений они уже не выглядят обычной аккордовой «рефракцией», как, например, многотерцовые ряды у Листа, Скрябина и Дебюсси. Они утверждают свой, мелодически-структурный принцип письма, причем его эмансипация происходит во многом благодаря возрастанию чисто акустиче-

<sup>5</sup> О символическом значении звуков *ми-фа-ми* см. на с. 188, 198—199.

<sup>6</sup> Х. Л. Шяллинг применяет по отношению к этим «цепочкам интервалов» термин «Iso-Intervallketten», который довольно точно соответствует сущности явления (см. его кн.: Paul Hindemiths «Cardillac». Würzburg, 1962).

ской — ладово необусловленной — ценности интервала и его самостоятельной выразительности<sup>7</sup>. Наибольший эффект достигается при этом использованием тех интервалов, которые, с одной стороны, не монтируются в терцовый ряд, с другой — отвечают требованиям акустической устойчивости и прочности. Этим интервалом оказывается прежде всего кварта — излюбленный интервал Хиндемита, фигурирующий в его произведениях на тех же правах, что терция в музыке его предшественников. По образцу кварт объединяются терции, квинты, тритоны. Очень часто композитор скрепляет звенья таких цепочек «шарнирами» — малыми секундами.

Здесь, как и в квартности, заключена примечательная особенность использования Хиндемитом последовательности равнозначных интервалов, приема, в общем типичного для новой музыки (Шёнберг, Стравинский, Барток). Связующая сила секундовых «шарниров» имеет для Хиндемита принципиальное значение. «Собственно строительный материал мелодики — это секунды, — пишет он, — они используются здесь для того, чтобы заполнить гармонически сильные интервалы; но они могут строиться также непосредственно перед начальным тоном или позади второго звука такого интервала»<sup>8</sup>. Секундовые связи между гармоническими ячейками служат конструктивной основой многих мелодических тем Хиндемита.

Тема-тезис, открывающая первую часть, звучит тринадцать раз подряд. Драматургия вступления и его внутренняя динамика осуществляются исключительно оркестровыми и гармоническими средствами. Гигантский подъем, основанный на последовательной «материализации» тезиса, сменяется столь же крутым спадом: конец вступления звучит, как рокот подземных сил. Начинается *Allegro*, полное напряженного драматизма<sup>9</sup>.

Мелодия главной партии, с ее активными бросками, переборами, трудными завоеваниями устоев, не оставляет сомнений в ее «земной» драматической сущности. Гру-

---

<sup>7</sup> Многие значительные произведения Хиндемита, в частности его опера и симфония «Гармония мира» свидетельствуют о том, что композитор склонен наделять отдельно взятые интервалы не только выразительной, но и драматургически-смысловой ролью. Об этом сказано в статье А. Бринера «Eine Bekenntnisoper Paul Hindemiths» («Schweizerische Musikzeitung», 1959, № 1, 2).

<sup>8</sup> Hindemith Paul. *Unterweisung im Tonsatz*, Bd 1, S. 222.

<sup>9</sup> Экспозиция первой части симфонии — это музыка начала второго действия оперы с участием Танзура, Валленштейна и хора.

бая маршевость сопровождения лишь усиливает драматизм. Перед нами типичный образец «противленческой» темы, ведущей свою родословную от романтиков и обостренной здесь всеми средствами современной музыкальной динамики. Временами главная партия особенно «военизируется», когда инициатива переходит к агрессивной меди (литера F) <sup>10</sup>.

Побочная партия — сфера сдержанной лирики. Всего одна фраза формирует здесь звуковой поток. Она «заслоняется» в дальнейшем острохарактеристическим, дивертисментным эпизодом дерева и валторн. Игровая суэта новой темы напоминает дерзкую эквилибристику соревнующихся инструментов во многих других пьесах Хиндемита. Характер этого эпизода, столь неожиданного в контексте драматической музыки *allegro*, имеет самое непосредственное отношение к названию первой части. Замыкая экспозицию, он замыкает и круг «человеческого», переключаясь с холодным объективизмом вступления <sup>11</sup>.

Эпизод, выполняющий роль разработки, несет с собой развернутый натиск «злых сил». Здесь проносится агрессивная двойная fuga («Schnell, laut und brutal» — «Быстро, громко и грубо»). В роли второй ее темы выступает некий *cantus firmus* (литера R) — своего рода экстракт всего дикого и необузданного. Слово повинуюсь чудовищному капризу, он «распирает» обычные рамки звукового пространства и времени. Только железная последовательность кварт выдает происхождение темы; главный тезис первой части подвергся здесь радикальному пересмотру (обращение квартовой цепи):



Фуга образует в своем развитии две большие фазы, в которых темы зла развивают бешеную энергию <sup>12</sup>. Перелом происходит опять-таки в разгар действия: эта

<sup>10</sup> В опере эти фанфары стали олицетворением той военизированной циничной «гармонии», которую пропагандировал Валленштейн со своими сподвижниками.

<sup>11</sup> В опере «эпизод инструментов» изображает ловкие оперативные действия поборников военизированной «гармонии».

<sup>12</sup> Фуга звучит в опере в сцене суда над Катариной, матерью Кеплера.



энергия наталкивается на репризное проведение главной темы. Дружное звучание струнных, освобожденное от прежней суетной ритмической остроты, наполняет главную тему духом мужественной подтянутости, в чем-то сближая ее с человеческой сферой побочной партии. Тем не менее реприза явно поляризуется: ее противоположный край образует заключительная партия, зловещий «мышинный писк» которой контрапунктирует теме холодного космоса из вступления. Так превратности жизни заслоняют истинное и возвышенное.

«Musica humana» представлена в «мировой гармонии» Хиндемита грандиозной траурной эпитафией. Родство главного образа этой части (траурный марш) с «человеческой» музыкой *allegro* очевидно. Налицо и музыкальные связи. Марш пронизан тем же контрастом свободной декламации и сковывающего грохота сопровождения, который был характерен для главной темы *allegro*, причем здесь полностью сохранен прежний тембровый колорит (струнные с кларнетами — медь). Только ритм баталлии сменился отчетливым ритмом поступи. Мелодия марша возникла как одухотворенный синтез главной и побочной тем предыдущей части:

Sehr getragen

29 G-Saite 3 G-Saite

В ней та же напряженность «продвижения», суровая широта интонирования, недостижимость устоя, свидетельствующая о мучительной неразрешенности мысли. То, что в круговороте *allegro* лишь проносилось светлой тенью, вылилось здесь в пространную трагическую исповедь. Это мятежный и обреченный дух «фаустианства», тот самый трепет душевных сомнений, который делает тщетными поиски «абсолютной гармонии» и который неизбежно ассоциируется с трагической фигурой Кеплера. Развитие марша двойственно по своему смыслу. Он усиливается и ожесточается (репризное проведение),

но в то же время проявляет тенденцию к «малодушным» срывам — к нежной, безутешной жалобе. Его патетический накал то и дело растворяется в лирических инструментальных диалогах с их обволакивающей выразительностью (литера А). Этот неуловимый конфликт реально-го страдания и мягкого, чуть нивелирующего успокоения еще не раз обнаружит себя в пределах второй части и окажет решающее воздействие на ее итоговый смысл.

В середине второй части нет уже ничего от торжественной суровости марша. Свобода метра, разреженность фактуры, одинокий тембр солирующего гобоя напоминают страницы лирических раздумий в симфониях Шостаковича, раздумий, которые возникают сразу же после катастрофических свершений зла. Мелодию гобоя можно назвать песней, превращенной в речитатив.

В противовес маршу, драматургия середины руководствуется принципом непрерывного *crescendo*. Полифонически наслаиваясь, инструментальные голоса сливаются в патетический хор (литера Е). Это кульминация горестной элегии и всего неподдельно «страждущего» в музыке симфонии. В пределах второй части она уже не возвратится: реприза уводит в иные области сознания, безбрежного, как космос. Реприза «как в начале», сопровождающая начало репризы, относится, по-видимому, лишь к темпу. Контрапунктическое объединение тем марша и элегии дает здесь абсолютно новый результат. Исчез грохот пунктирного сопровождения. Мелодии погрузились в огромное и разреженное звуковое пространство, слились в парящий космический дуэт. Так реализовалась их потенциальная, «закулисная» близость, не только конструктивно-звуковая, но и образная, обусловленная глубоким композиторским расчетом. Синтез этих тем звучит как идеальная «гармония звезд», как нечто устойчивое и изначально данное, при этом тянущийся, плывущий — как в пассакалии — характер эмоции усиливает это ощущение первозданности.

Логический смысл столь оригинальной репризы дает уяснить кода второй части. Это до обольстительности красивый «волшебный» танец, «который зазвучал издали» (ремарка автора), напоминающий одно из искушений святого Антония в финале симфонии «Художник Матис». Мелодия марша переродилась в пленительное («очень нежно») соло скрипки. Ему аккомпанируют том-

ные вздохи струнного ансамбля, приглушенные перезвоны треугольника, колокольчиков. Вторая часть завершается безмятежной мажорной тоникой.

Здесь невозможно игнорировать связь композиционного замысла с идеями либретто. Слишком этот замысел специфичен. Музыка второй части симфонии звучит в опере в сцене Кеплера и Сусанны (третья картина второго действия), а также в сцене смерти Кеплера. Если принять во внимание трагический подтекст светлых мечтаний о «земном рае» (музыка траурного марша в третьей картине второго действия) и те мистические постижения, с которыми уходил из жизни Кеплер («великая гармония — это смерть»), нетрудно усмотреть и здесь абсолютное торжество идеи смерти. «Свертывание» конфликта, последовательное изживание драматизма, растворение в красивом покое — все тогда становится на свои места. Но сугубо обобщенный симфонический метод Хиндемита обязывает нас к объективному анализу звукового содержания симфонии, и здесь могут быть расшифровки, которые теряют сюжетную конкретность, но помогают точнее определить смысл общей, собственно музыкальной концепции.

Идиллическое звучание коды дискредитирует ее смысл. В контексте траурного марша оно слишком отрешенно, слишком ненатурально, чтобы создать ощущение спокойствия<sup>13</sup>. Развертывание звукового материала во второй части как будто бы указывает на стремление к объективному синтезу и успокоению. Но весь эмоциональный смысл и тонус этой музыки говорит об обратном, о мнимости покоя, о реальности страдания, о нерешенности мучительных вопросов. Благозвучие коды превращается в психологический диссонанс. Это убеждает в необходимости финала. Устранить дисгармонию, восстановить порядок, противопоставить мнимому удовлетворению подлинное — такова его задача.

Весь пафос финала — в утверждении гигантской силы, суровой и мудрой, сломившей все слабое и случайное внутри и вне себя. В мощи этого утверждения есть та гипертрофированная энергия воли и то сверхактивное утверждение авторского кредо, которые свойственны про-

---

<sup>13</sup> Эта музыка — свадебная песня Сусанны — звучит в опере на фоне разгульного хора вербовщиков, что усиливает ее характер хрупкой, неземной красоты.

изведениям разных современных композиторов (достаточно вспомнить «Шествие Солнца» в «Скифской сюите» Прокофьева). У Хиндемита это утверждение выразилось вполне индивидуально. В духе собственных задач и наклонностей он использовал здесь форму полифонических вариаций на неизменную тему. Общий драматургический план третьей части («Musica mundana») напоминает вступление первой части. Величественная fuga, открывающая финал, выполняет функцию провозглашения. Далее следует огромная пассакалия, утверждающая основной тезис. В драматургии такого типа необычайно возрастает ответственность самого тезиса. Он появляется вначале как тема вступительной fugи:



Строгая, абсолютная диатоничность делает его похожим на мелодический тезис первой части. Однако этим и кончается его родство с темой «холодного космоса». Та была сугубо конструктивной и лишенной каких бы то ни было жанровых ассоциаций. Здесь перед нами «очеловеченный» вариант объективной воли. Диатоничность неотделима на этот раз от естественности распева, от практики живого интонирования; достаточно заметить, что интонационный остов темы образует квинта с опеванием (максимум мелодического обобщения). Отметим еще и выдержанность ритма: в ней есть что-то от импозантности старинного танца, любования суровой красотой ритуального шествия. Далее начинается пассакалия, огромная и действенная. Это непрерывный звуковой поток, наполненный ощущением той бесконечности, которая, по мысли Хиндемита, призвана символизировать саму идею гармонии. Темой пассакалии стал более живой и подробный вариант тезиса, каким он мог быть до афористического «спрессовывания» в fugе-декларации:





Изменился ритм мелодии. Гибкий и подвижный, он проявляет максимум своеволия и неподвластности среде (тактовым акцентам).

Тема пассакалии демонстрирует некоторые общие для музыки Хиндемита ритмические закономерности. Особо обращает на себя внимание внутренняя размеренность и плавность движения (в данном случае идущая от жанровой основы пассакалии) в соединении со свободой от тактовой метрики. Эта внутренняя размеренность достигается разными путями: последованием звуков равной длительности (близким принципу *cantus planus*), акцентировкой каждого звука темы, часто применяемой в темах-тезисах, как бы выговариваемых по слогам (так звучит, например, остинато в коде финала симфонии «Художник Матис»). Сложная ритмическая организация со своей, как бы независимой от метра, упорядоченностью имеет определенный эстетический смысл: заставить почувствовать размеренность не как традиционную «метрическую сетку», а как образно активный фактор музыки, действующий в полифоническом совмещении с размеренностью собственно метрической (фактурное окружение). Ритмические акценты в теме пассакалии не совпадают с тактовыми. Это объясняется тем, что линейно свободная тема в то же время мыслится с точки зрения комплементарной контрапунктики, постепенно заполняющей все метро-ритмическое пространство.

Здесь проявляется интересная взаимосвязь ритма и метра, свойственная музыке Хиндемита в целом. За темообразование у него «ответствен» ритмический фактор, за фактуру и форму — метрический (отсюда и «метрическая» тактовая запись приведенной выше темы, так как последняя предопределяет форму). Общий вид музыкальной ткани Хиндемита, в отличие от произведений Стравинского и Бартока, подчинен явно более традиционным нормам взаимодополняющей ритмики (некоторые исследователи видят в этом общность с Брукнером), равномерной пульсации господствующего метра без фиксирования тактовых изменений. Обновление, как видим,

идет изнутри, через собственно мелодико-тематическую инициативу.

Именно здесь и проявляются прежде всего ритмические открытия Хиндемита, среди которых не последнее место занимают «поиски ритмических форм, не смешанных с метром» («Мир композитора»), опирающихся на образцы свободно развертывающихся мелодий грегорианских хоралов. Возможен и противоположный случай: жанрово-танцевальная периодичность, которую демонстрируют стилизованные танцы, очень любимые Хиндемитом марши, в ранних сочинениях — танцы в духе урбанистического рэгтайма из сюиты «1922», который, по совету Хиндемита, следует играть «строго в ритме, как машина».

Тема пассакалии «Гармонии мира» по сравнению с темой вступительной фуги изменилась не только ритмически. Изменилась и ладовая картина. Она усложнилась поворотом в сферу бемольной диатоники: этот настойчивый «поворот руля» и трудный, осложненный возврат к прежнему устою придал теме еще более явный оттенок волевого усилия, действия, движения.

Пассакалия начинается скромным проведением темы у флейт. Далее одна за другой следуют двадцать вариаций, организованных логикой неумолимого утверждения, укрепления статуарного величия главного образа. Вариации венчает мощная кода, в которой тема достигает апогея торжества. Наряду с приемами динамического, фактурного, оркестрового нагнетания в пассакалии чрезвычайно важна внутренняя целеустремленность и монолитность интонационного движения, которая формирует нарастающий полифонический поток. Драматургия контрапунктов достигает здесь размаха, несовместимого, казалось бы, с традиционным жанром вариаций. Все основные контрапункты пассакалии, которых можно насчитать не меньше десяти, проявляют максимум солидарности с темой. В то же время их последовательность есть непрерывная активизация движения и действия, непрерывное эмоциональное *crescendo*. Роль этой монолитности такова, что, властно утверждая главную интонационную идею, она в то же время допускает возможность рельефных образных контрастов и нюансов.

Все контрапункты в образном смысле могут быть разделены на две группы. Одна формируются по принципу

подголосочной полифонии, усиливая, уплотняя, украшая звучание самой темы. Сущность других — в контрасте центральному образу. Имеются в виду оттягивающие, уводящие, нивелирующие, «препятствующие» и т. п. моменты пассакалии. Соотношение их с центральным образом утверждения приблизительно таково же, как в «Искушении святого Антония» из симфонии «Художник Матис»: конфликт самих искушений с идеей стойкости и неприсущности. Стимулирующая роль таких моментов не подлежит сомнению. Не случайно они возникают в самых ответственных точках развития, чаще — в преддверии кульминации.

В пассакалии две крупные фазы, причем каждая из них по-своему использует эти импульсы внутреннего сопротивления. В пятой вариации, например, появляется некий игровой контрапункт, перекликающийся с дерзкой инструментальной бравадой из первой части. После того как исчерпала себя предыдущая волна, его задача — на время дискредитировать серьезность пафоса, увеличить дистанцию разгона к точке кульминационного торжества (десятая вариация — конец первой фазы). Еще более резкий контраст — речитативная интермедия в середине пассакалии. Это отзвук той волшебной тишины, которая завершала вторую часть симфонии. Пассакалия не прекращает своего круговорота. Слух улавливает и здесь призрачные намеки на тему. Тринадцатая вариация (начало второй фазы) вторгается как мощный контраст с предыдущим. Иллюзия покоя противопоставляется образу сверхдейственной активности. Тема звучит в сопровождении резко контрастирующего контрапункта, точнее — контртемы. Это последнее преодоление, последнее усилие воли. Поединок двух тем, заканчивающийся торжеством главной темы пассакалии, приобретает вид весьма своеобразной музыкальной конструкции. Вся вторая фаза вариаций похожа на двойную фугу, изложенную в обратном движении: от совместного звучания тем к отдельным экспозициям. Отсюда — смысл, противоположный традиционному смыслу двойной фуги, — не объединение звуковых образов на правах равенства, а напротив, разъединение их и предпочтение одного другому по принципу доказательства от противного. Кода в своем необозримом пространстве звуков закрепляет господство главного тезиса.

Таков финал «Гармонии мира», грандиозный итог человеческой драмы. Если иметь в виду сюжетный итог оперы, пришлось бы, вероятно, акцентировать мысль о суровой необходимости смерти и о примирении всех противоречий именно в смерти. Но объективный анализ партитуры симфонии дает основания думать о более широком и более просветленном содержании финала, образно связанного с актом мощного волевого утверждения, говорящего о вечной ценности человеческого разума и его высоких идей. Финал симфонии «Гармония мира» весьма типичен для Хиндемита и самим фактом обращения к полифонической форме и характером трактовки последней.

Хиндемиту, как никакому другому композитору XX столетия, принадлежит честь возрождения и подлинного обновления старинных инструментальных форм, прежде всего полифонических. Он делал это более последовательно, чем «прима-неоклассик» Стравинский, что связано с особой устойчивостью и трезвой уравновешенностью его музыкально-эстетических взглядов. При этом, если Стравинский «проецирует прошлое в настоящее», стилизуя отзвучавшие мелодии или пропитывая собственные темы добытой им из старой музыки эссенцией, то Хиндемит, как уже неоднократно было замечено критиками, равным образом «проецирует настоящее в прошлое, он связывает свои мелодии с формообразующими элементами полифонии»<sup>14</sup>.

Хиндемит склонен придавать полифоническим формам узловое значение в инструментальных циклах. Чаще всего он использует их в финальных частях (традиции позднебетховенских циклов), причем если оркестровое письмо с его неограниченными возможностями контрапунктирования вызывает к жизни пассакалию, то многие камерные циклы заканчиваются фугой.

В ранних сочинениях Хиндемит трактует пассакалию как форму строгой лирики (медленные части камерных концертов, «Введение Марии в храм» из цикла на стихи Рильке). В дальнейшем он вводит пассакалию в симфонические, оперные и балетные финалы, связывая эту форму с мощным и торжествующим актом силы (в противоположность нервной экзальтированности пассакалии

---

<sup>14</sup> Bauer R. Das Konzert. Berlin, 1955, S. 655.



из «Воццека» Берга или застывшей трагической оцепенелости симфонических пассакалий Шостаковича).

Классическая пассакалия была порой также достаточно драматичной. Хиндемит усиливает конфликтность формы путем сложной драматургии контрапунктов. В финалах симфонии «Гармония мира», сюиты «Достославнейшее видение», в третьем номере из последней части кантаты «Летите, быстрые ангелы» заметно активное проникновение приемов сонатно-симфонического письма в хиндемитовскую пассакалию. И все же староклассические предпосылки в толковании композитором пассакалии всегда дают о себе знать.

Пассакалия для него прежде всего статическая форма, мощный постулат, проявление единства в многообразии. Ее тема аксиоматична, и все «превратности судьбы» лишь усиливают и упрочняют ее. Симфоническая действительность не устраняет классической первоосновы формы. Об этом говорит единство процесса и его особая плановость: целостность тем, архитектурная строгость фактурных напластований, четкое деление на формообразующие звенья. Все это составляет главную специфику полифонической формы Хиндемита как формы, вскрывающей динамическую основу внешне элементарных статических процессов.

«Оперным» симфониям Хиндемита по значимости и смысловому весу ближе всего симфония в тональности Ес. Этот случай «абсолютной» симфонии оказался у композитора единственным. Признаки «абсолютной» симфонии обнаруживаются здесь не только в отсутствии программы или какого-либо прикладного задания, но и в капитальности, серьезности замысла, которая в последующих сочинениях порой сознательно упускалась из поля зрения. Эта капитальность определила в данном случае ориентацию на «классико-романтический» тип симфонии, точнее говоря, тип, культивирующий наиболее зрелые, проверенные и универсальные формы симфонизма. Ближайшим образцом оказался Брукнер. Исследователи справедливо отмечают брукнеровскую пластику тем, общую масштабность — и по горизонтали и по вертикали — музыкального организма, грандиозную патетику заключительных разделов с хо-

ралами меди, мощь оркестрового аппарата (он превышает оркестровые составы «оперных» симфоний), организованного часто, как у Брукнера, — в духе регистровой техники органа. Четырехчастный цикл симфонии связан диктатом одного лейтмотива-тезиса; его драматургическая роль подобна мотиву судьбы в пятой симфонии Бетховена. При всем том симфония имеет черты, прямо противоположные ее столь недвусмысленной традиционности. Как это нередко бывает у Хиндемита, частичный разрыв с «отцовскими» традициями компенсируется союзом с более солидным поколением «дедов» и «прадедов», причем именно здесь, в сочетании сонатности с генетически иными элементами, формируется новое симфоническое качество.

Речь идет здесь прежде всего об активном вмешательстве в симфоническую драматургию полифонии, которая служила у Брукнера, например, не более чем приемом тематической разработки. Здесь же полифония определяет сущность музыкального движения. Самой радикальной выглядит в этом отношении первая часть. Перед нами своеобразная полифоническая сонатность, где традиционный контраст тем приносится в жертву непрерывности полифонического развития. Тематической последовательностью руководит закон скорее фуги, чем сонаты. Главным стимулом драматургии становится способ полифонической организации центрального тематического ядра: в главной партии это асимметричное развитие разработочного типа, в побочной — оstinатное повторение, по-своему не менее интенсивное. Собственно разработка, необходимость которой в этих условиях оказывается очень сомнительной, заменяется разделом с дальнейшим мелодико-полифоническим плетением. Его главный тематический элемент «прорастает» на основе синтеза главной, побочной и заключительной тем экспозиции. Кода симфонии окончательно утверждающая торжество главного тезиса, разрабатывает одновременно принципы тематического увеличения и оstinато. Результатом столь специфического использования в первой части полифонических приемов является ощущение неконфликтной, но яркой, концертно-эффектной, богато разветвленной звуковой материи, так, как если бы она была действительно организована в строгую полифоническую форму.

«Питтсбургская симфония» (1958) — наполовину серьезное, наполовину легкое сочинение — совсем из другого мира. Она написана «на заказ», по случаю празднования двухсотлетия Питтсбурга, индустриального центра североамериканского штата Пенсильвания.

Авторский комментарий в концертной программе говорит о том, что творческие импульсы композитора шли дальше требований официального заказа. Во второй части симфонии использована мелодия (цитата) пенсильванской народной песни. «Hab lumbedruwwel mit me lumbeschatz»:



О ней Хиндемит пишет следующее: «Вопреки ее легковесности и гротескному озорству, я бы хотел рассмотреть эту песню как ядро симфонии. «Dutsch»<sup>15</sup> мне достаточно хорошо знакомы и близки, их немецкий диалект почти такой же, как на моей старой родине, их обычаи и привычки знакомы мне оттуда, и песни их те же, что еще сегодня поют в тех местах, откуда они пришли»<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Так в США называли немецких переселенцев (вместо «deutsch»).  
<sup>16</sup> См.: Griner A. Hindemith's Pittsburgh Symphonie. — «Melos», 1959, № 9, S. 252.

«Питтсбургская» в самом деле синтез делового «американизма» и немецкого по духу мироощущения Пауля Хиндемита. Праздничная приподнятость, щедрость красок, использование народных мелодий говорят о добросовестно выполненном задании. Но здесь есть и то, что для данного официального случая было бы необязательным: богатство и сложность образного мира, в которой нетрудно узнать индивидуальность автора. И это заставляет видеть в «Питтсбургской симфонии» концепционность и симфоническую специфику.

Песенные цитаты имеют сугубо подчиненный характер. Становясь объектом авторского индивидуального осмысления, они свидетельствуют о том, что мир народной мелодики интересовал Хиндемита более, чем гимн индустриальному городу. Вероятно, есть определенная связь между тематизмом «Питтсбургской», приближающимся к серийно-атональному принципу своей дерзкой интонационной неприглаженностью и взрывчатой силой, и — намерением автора противопоставить «старой Пенсильвании с ее традиционной скованностью и сельским уютом — новую, индустриальную, беспокойную Пенсильванию»<sup>17</sup>:



Формальным базисом во всех частях симфонии является принцип мелодико-строфической повторности. Смыкаясь с принципом полифонического варьирования, он в такой же степени оказывается пригодным для оригинальных тем симфонии, как и для цитируемых народных песен. Средствами полифонии композитор маневрирует с подлинным артистизмом. В первой части, например, образуется такой вид сонатности, когда побочной партией становится точная инверсия главной темы (контраст углубляется полной сменой «оформления»). Зеркальная сонатность соединяется с принципом полифонических вариаций на одну тему. В репризе второй части — медленного марша — искусным образом соединяются две, казалось бы, несовместимые темы: задорная цитата

<sup>17</sup> См.: Briner A. Hindemiths Pittsburg Symphonie. — «Melos», 1959, № 9, S. 252.

из песни и сосредоточенное инструментальное соло, как бы «от автора». В финале, названном «Оstinато», девятизвучная тема не только все время повторяется, но и непрерывно меняет свой конструктивный облик в полном соответствии с деятельно-игровой, по-карнавалному красочной атмосферой музыки.

«Симфонические метаморфозы тем Вебера» (1943) едва ли не самое популярное оркестровое сочинение Хиндемита. Оно дает яркий пример симфонизма концертного типа. Как и в некоторых других своих произведениях, Хиндемит творит здесь, исходя из качеств облюбованной им «модели» — сверкающих младенческим здоровьем и активной радостью бытия мелодий Вебера. Он преобразует веберовские темы в соответствии с собственной манерой, порой лишая их прежней романтической субстанции и наполняя новым качеством.

Сочетание собственно концертного принципа с полупирическим обыгрыванием классики определяет весь облик сочинения. Обыгрываются не только отдельные обороты, но и вся «строительная основа» раннеклассического симфонизма. Модель классической симфонии проглядывает, например, в типичной четырехчастности цикла, где все части ревностно хранят свои первичные функции: Allegro здесь императивно, скерцо фантастично, третья часть похожа на ноктюрн, финал носит объективный маршевый характер.

Если сравнить «Метаморфозы» с финалом концерта для деревянных, арф и оркестра, где цитируется «Свадебный марш» Мендельсона, можно обнаружить здесь иной принцип модернизации старого материала. «Свадебный марш», мелодия которого сохраняется целой и невредимой, предстает в окружении оригинальных хиндемитовских тем и оказывается тем самым как бы заключенным в кавычки. В «Метаморфозах» веберовское присутствует не только в качестве цитат, но и в качестве отправной точки композиционного мышления, некоего верхнего, дисциплинирующего слоя музыки, под которым скрывается динамично-дерзкая хиндемитовская стихия. «Нетронутым» Вебер остается лишь в опорных точках композиции.

В первой части подобный принцип классических рамок осуществляется и в широком и в узком плане. Мелодии Вебера, сверкающие импозантным блеском, панизываются одна на другую согласно сюитной логике, а стилистическое единство цитат придает общему процессу оттенок вариационности, причем в конце Allegro возвращается первоначальная мелодия, властная и безоговорочно классическая:



Внутри разделов дает себя почувствовать оформляющая сила кадансов. Их решительность ощущается особенно остро в сочетании с заполнением — сложным, порой асимметрично-дерзким ритмическим монтажом, причем веберовская фанфарная патетика модифицируется в этих условиях в хлесткий марш, а фигуративные элементы лишаются прежней кокетливой наивности и почти передразниваются, превращаясь в деятельную игровую пантомиму.

Скерцо — смесь китайской «экзотики» и джаза — самый пикантный эпизод «Метаморфоз». Это симфонизированные вариации на неизменную тему из музыки к «Турандот», где остроумно обыгрываются элементы пентатоники, которая принимает здесь такой вид:



Симфонизация выражается в устремленной трехфазности развития: в начале — восьмикратное оркестровое варьирование темы, затем как итог предшествующего нарастания — дерзко синкопированная fuga на хиндемитовскую оригинальную тему. В репризе тема из «Турандот» превращается в остинато, которое оканчивается оргией ритма в солирующем ансамбле ударных. (Ударные в этой части представлены на редкость щедро: ли-

тавры, большой и малый барабан, том-том, треугольник, гонг, тарелки, колокола, цимбалы, китайский блок.)

Особая характерность скерцо проявляется не столько в процессе движения, сколько в изысканных музыкальных лакомствах, в завораживающей красочности звучания как такового. Неизменность тематической основы выдвигает на первый план собственно оформляющее начало, в первую очередь оркестровку. Любопытно, например, первое проведение темы: ее по очереди излагают высокие деревянные, хрупко и неуверенно, грозя остановкой, как механизм старинных часов, с трудом поддающихся заводу. Но вот вступает ансамбль ударных и — как в «Петрушке» Стравинского после оживления волшебной палочкой кукол — все начинает двигаться и шуметь. В конце музыка снова стихает, причем разошедшиеся ударные долго еще отбивают свой лейтритм, расходуя остаток неистраченной энергии...

Камерное *Andantino*, овеянное благоухающей романтикой пюкюрнов, — самая серьезная часть цикла. Но серьезность эта весьма кратковременна, интермедийна. Финал возвращается в атмосферу увлекательной игры. На этот раз пародийный элемент возникает в сопоставлении суровой патетики с привкусом чего-то «рокового» и — немотивированно беспечного веселья (Хиндемит усиливает в этой второй теме Вебера оттенок насмешливой бравады). Типично концертная форма (схема  $A B A_1 B_1$ ) отлично соответствует идее «совмещения несовместимого», последовательно отрицая серьезность пафоса. (Принцип концертирования здесь, как и в некоторых других произведениях Хиндемита, определяет форму.)

Более чистый вариант концертного стиля представлен в симфонии «*Serena*» (1946). С атмосферой игрового концертирования здесь связано уже само название («веселая», «светлая», «ясная»). Отсюда и раннеклассический облик этого цикла, где отдельные части, как в «Концерте для оркестра», имеют индивидуальный исполнительский состав. Отсюда же и «концртирующий» дух внутри частей: вторая — парафраза на медленный марш Бетховена с комическим смещением грузности и инфантильности — использует дружное звучание медных; в третьей воссоздается «разговор» двух частей струнно-

го оркестра соответственно двум способам звукоизвлечения: томная экспрессия кантилены противостоят скерцоности *pizzicato*.

В пестром многоплановом финале почти все темы экспонируются солирующими инструментами. В первой части симфонии наблюдается явное воздействие приемов концертного письма на формообразование. Место разработки занимает полифонический вариант главной партии, образующий фугато. Реприза, как в большинстве хиндемитовских *allegro*, зеркальна. Закон строгого чередования двух основных тем-образов, лежащий в основе такой формы (A B A<sub>1</sub> B<sub>1</sub> A), при условии подвижности и полифонической рельефности самих тем соответствует принципу концертного диалога. Увлеченный этой драматургической идеей, Хиндемит и внутри самих партий готов внести подчас элемент двухтемной локальной «микросонатности» (побочная партия первой части). Итак, перед нами характерный пример сонатной формы, переосмысленной с позиций *concertato*.

Представление о разнообразии симфонических типов у Хиндемита было бы неполным, если бы мы не упомянули симфониетту в тональности E (1949), еще более шутивно-игровую, чем «*Segepa*», или симфонию в тональности B для духовых, посвященную оркестру американской армии и, в сущности, принадлежащую, при всей полифонической изощренности письма, к сфере *Gebrauchsmusik*.

В симфониях ввиду многообразной трактовки этого жанра широко и разносторонне проявились композиционные принципы Хиндемита-инструменталиста. Главенствующее место среди них принадлежит полифонии.

Полифония как метод мышления пронизывает музыкальную ткань сочинений Хиндемита и в малых и в больших масштабах. Новая степень эмансипации голосов, деятельное контрапунктическое комбинирование материала, приемы тематических увеличений и уменьшений, зеркальных обращений и крещендов, законы строительной симметрии и строгой линейной логики — все это является нормой стиля Хиндемита независимо от жанра или «сюжета» музыкального произведения.



Собственно конструктивное начало, имеющее место в музыке любого стиля, выступает здесь с особой отчетливостью. Оно словно не удовлетворяется прежней закулисно-вспомогательной ролью, рассчитывая быть слышимым, воспринимаемым как часть образа, как его живая, «на глазах» формирующаяся и переливающаяся многоцветными гранями «телесная» сущность.

Полифония проявляется в музыке Хиндемита по-разному, соприкасаясь с разными аспектами музыкальной речи. Она сильно воздействует на гармонию, вызывая в ней те или иные «полиявления». Она же во многом определяет формообразование.

Уже шла речь о пассакалии в симфонии «Гармония мира», свидетельствующей о динамизации старинной полифонической формы. Интересно подытожить теперь некоторые наблюдения относительно роли полифонического метода в сонатных формах Хиндемита. Этот композитор не пренебрег музыкальными завоеваниями XIX века. Своим искусством крупной формы, усвоением важнейших законов музыкальной динамики, масштабностью и рельефностью инструментальной драматургии, где действует в то же время исконно немецкая тенденция к «чисто музыкальным концепциям», он обязан непосредственно предшествующей эпохе.

Интересно, однако, что и в XIX веке он берет для себя в первую очередь то, что отвечает его собственному полифоническому складу мышления: здесь поздний Бетховен, Брамс, Рeger, Брукнер, любивший соединять сонату с фугой.

«Полифоническая сонатность» Хиндемита начинается с тематизма, наделенного активной «горизонтальной» инициативой. Несмотря на то что почти все оркестровые темы Хиндемита «фактурны», активность линейного продвижения, его первичность в музыкальном развитии ощущается в них не в меньшей подчас мере, чем в «солных» инструментальных темах (вспомним главную тему первой части симфонии «Гармония мира», мелодия которой представляет собой непрерывное тематически концентрированное развертывание).

Динамизирующая функция полифонии (сама по себе являющаяся развитием принципов симфонизма второй половины XIX — начала XX века) проявляется и в экспозиционных, и в разработочных разделах крупной фор-

мы Хиндемита. В разработках достигается более высокий, чем в экспозициях, уровень полифоничности — в основном благодаря использованию развитых фугированных форм (наиболее яркий образец — двойная fuga в первой части «Гармонии мира»).

Однако полифонизация разработки происходит иногда у Хиндемита с другим смыслом — образно объединяющим. Таковы неконфликтные сонатные композиции, например, анализированный выше «Концерт ангелов». Не столько стимулирующая, сколько сдерживающая и цементирующая форму роль полифонии проявляется в первых частях «Питтсбургской симфонии» и симфонии в тональности Es. Такая роль полифонии, имеющая для музыки Хиндемита также достаточно широкое значение, восходит к давним временам. Обратим внимание на способ обращения Хиндемита с темой. Его произведениям присущ специфический культ темы. Подобно классикам полифонии, композитор часто мыслит последнюю как структурно оформленную мелодическую линию.

Используя всю технику романтической школы в сфере разработочности, монотематизма, вариантных связей на малых и больших расстояниях, он в то же время как бы возвращает свои формы в староклассическое русло. Тема трактуется им не только как некий универсальный комплекс, но и как целостная завершенная конструкция, дающая о себе знать даже в разработочных участках формы, где возникают эквивалентные главному тематизму структурные образования (вспомним первую часть симфонии в тональности Es). Возникающая таким образом текучесть музыкальной формы с относительной функциональной однородностью разделов дает основание провести аналогию с музыкальными формами раннего классического и предклассического инструментализма, в частности со старинными концертными формами, где, в отличие от классической сонаты, еще не произошла канонизация основных этапов развития.

Очевидна здесь также связь полифонии с вариационностью. Эта связь была неотъемлемой принадлежностью ранних этапов инструментализма. В музыке более позднего времени вариационность, как известно, эмансипировалась от полифонии. Для Хиндемита, как и для многих других музыкантов XX столетия, характерен возврат к вариационности полифонического типа и к прежнему

содружеству принципов на основе возросшей роли темы как конструктивно-целостной единицы композиции.

Специфика крупной формы Хиндемита, связанная с описанной трактовкой темы, идет во многом и от принципов *symphonie concertante*<sup>18</sup>. К типу *symphonie concertante* могут быть отнесены такие произведения, как «Метаморфозы тем Вебера», симфония «Serena», многие из концертов Хиндемита. Правда, здесь нет точного соблюдения всех признаков этого известного в старину типа, например, трехчастности композиции, рондообразности финала и т. д. Но зато сохраняется его общий принцип: концертирование на равных началах нескольких солирующих инструментов и инструментальных групп. Принципы концертирования имеют для Хиндемита универсальное значение, далеко выходящее за пределы собственно концертного жанра. В стиле *concertato* находит выражение активная, наполненная энергией, ищущая форм непосредственного контакта с музыкальными «потребителями» натура композитора, так же, как и его особая предрасположенность к сфере чистого инструментализма.

О том, что возрождение концертности в старом ее понимании — как динамического состояния внутри целого — обусловлено в XX столетии исторической необходимостью, говорит уже всеобщий характер этого явления (Стравинский, Хиндемит, Барток, Онеггер). Б. Асафьев в своей «Книге о Стравинском» пишет о том, что музыкальные формы в процессе исторического развития эволюционировали в сторону все большей диалектичности и освобождения от предвзятых схем; при этом «современность делает последний шаг: каждый инструмент и присущий ему звукоматериал являются носителями диалектического развития музыкальной идеи, перевода потенциальную энергию материала в музыкальное движение»<sup>19</sup>. Речь идет, таким образом, о новом принципе мышления, при котором сама диалектика музыкальной формы приобретает наглядно-конкретный, почти осязаемый характер.

Концертно-оркестровый стиль Хиндемита возник как антипод смешанных звучаний позднеромантического

<sup>18</sup> Термин, принятый во второй половине XVIII века и означавший распространенный тогда принцип трехчастной композиции для нескольких солирующих инструментов и оркестра.

<sup>19</sup> Г л е б о в Игорь [Асафьев Б.] Книга о Стравинском. Л., 1929, с. 310.

оркестра, свидетельствующих об относительной индифферентности к инструментам как индивидуальным ценностям. В духе времени композитор склонен к первичной, «простейшей» трактовке инструмента, подразумевающей, во-первых, его самостоятельность в коллективном звучании и, во-вторых, выявление прежде всего природных, исконных его свойств. Недаром о Хиндемите говорили, что он «не сочиняет музыку, а музицирует: он ожившая скрипка, ожившее фортепиано, оживший барабан» (П. Беккер). Такого «оживания» не произошло бы, если бы инструменты лишь «гальванизировали» фактурные голоса, как это нередко было в прошлом (факты фортепианных переложений оркестровых пьес говорят сами за себя).

В музыке Хиндемита инструменты — непосредственные творцы тем. Дух концертности сказывается уже в ярком, артистически приподнятом выявлении их индивидуальностей (таков, например, «заговор инструментов» в предпоследней части «Маленькой камерной музыки» для пяти духовых: даже очень незначительная переоркестровка была бы здесь невозможна). Отсюда же специфическое слияние концертности с камерностью: техника сольного и группового музицирования, общее уменьшение в сравнении с позднеромантической музыкой оркестрового состава, вызванное необходимостью большей дифференциации инструментальных голосов.

«Анархический бунт» инструментов имеет, однако, у Хиндемита свои границы, обозначающиеся более явно в зрелый период творчества. Композитор подчиняет инструментовку законам построения темы как таковой, придавая той или иной инструментальной мелодии общезначимость и способность фигурировать также в других тембровых освещениях. (Максимум такой общезначимости обнаруживается во всех темах его вариаций, будь то начало симфонии «Гармония мира» или «Филармонический концерт».) Так новая музыкальная конкретность соединяется у Хиндемита с чисто немецкой традицией обобщенного и основательного изложения материала. Может быть, поэтому многие зрелые оркестровые его вещи звучат и на фортепиано, тогда как для других современных композиторов эта операция сопряжена с большими потерями. Отмеченная черта лишней раз свидетельствует об универсальности стилистических принци-

пов Хиндемита, о том чувстве пропорций, соразмерности всех средств выражения, отсутствие которого он считал величайшим пороком в искусстве.

Спецификой хиндемитовского «оркестра солистов» является опора на полимелодический линейный стиль изложения. Его *concertato* неотделимо от полифонии. Идеальная прослушиваемость фактуры Хиндемита свидетельствует о точном знании специфики каждого инструмента (Хиндемит был одним из немногих композиторов, могущих сыграть почти все партии в своих оркестровых партитурах). Лишь ему одному удаются, например, такие необозримо пространственные звучания, как в репризе «*Musica humana*» из «Гармонии мира», где солирующие голоса на длительном расстоянии сосуществуют друг с другом и в то же время «прячут в воздухе» с почти зрительным ощущением независимости друг от друга.

Композитор многое берет у мастеров барокко, которые культивировали концертность в ее наиболее чистом, незамутненном виде. Он утверждает в правах импровизацию. Обогащенная новыми ладовыми и ритмическими возможностями (двенадцатиступенная хроматическая система, динамика бесконечного метро-ритмического варьирования), она зажигается новой деятельной жизнью. Хиндемит привлекает импровизацию в роли тематически разряжающего фактора в духе старинной практики тематических сгущений-разрядок: *tutti* — концертно, *tutti* — соло, «борьба идеи ансамблевой спаянности с выпадающими из нее солирующими голосами, состязание мерного строя с импровизационными «выходами»<sup>20</sup>.

Концертность определяет не только характер и внутренний импульс музыки Хиндемита, но и вполне конкретные композиционные закономерности. Равномерное чередование ярких, рельефно контрастирующих эпизодов обязано во многом «концертному» сопоставлению противоположностей, диалогу, спору, состязанию. Полифоническая однородность движения смыкается здесь, так же, как во многих образцах старинной концертной музыки, с техникой сплошного показа чередующихся тем, с манерой «наивного», артистически непосредственного музици-

<sup>20</sup> Глебов Игорь. Элементы стиля Хиндемита. — В кн.: Новая музыка, вып. 2. Л., 1927—1928, с. 14.

рования. Обратим внимание на роль в композициях Хиндемита повторенных тематических рядов, возникающих на пересечении полифонии, вариационности и концертирования. Под их действием модифицируется хиндемитовская сонатность (схема первой части симфонии «Серена» на с. 228). А в некоторых случаях композитор утверждает уже совсем бескомпромиссные концертно-диалогические формы, жертвуя даже самыми общими очертаниями трехчастности или сонатности.

Таков финал «Метаморфоз»:

$$AB - A_1B_1$$

Или вторая часть камерного скрипичного концерта:

$$ABC - A_1B_1C_1$$

Непосредственная связь принципа концертирования с формообразованием, напоминающая о конструктивных основах раннего инструментализма, выделяет Хиндемита среди других современных композиторов, также обращающихся к концертированию. Если полифония является общестилистической тенденцией новой музыки, то в исключительно последовательном использовании ее как формообразующей и дисциплинирующей силы Хиндемит не имеет себе равных. Точно также и концертирование выходит у него за пределы просто манеры высказывания, становясь важнейшим фактором структурной организации материала. Тринединство полифонии, вариационности и принципа *concertato* составляет основу композиционного мышления Хиндемита, хотя в соответствии с жанровой разновидностью формы здесь может преобладать какой-либо один из отмеченных принципов. Еще раз обратим внимание на сам факт сочетания этих принципов с законами сонатно-симфонического письма, выраженными в крупномасштабности композиций Хиндемита, в динамизации разделов сонатной структуры, в насыщении формы током сплошного и непрерывного развития. Если статичные, созерцательные по своей природе полифонические формы «распираются» у Хиндемита динамикой внутренних процессов, то динамические тенденции сонатных форм приглушаются описанными выше принципами, а сама форма приобретает нечто от архитектурного спокойствия и игровой невозмутимости образцов старинного инструментализма.

Хиндемит написал большое количество произведений для разных инструментальных составов, в названии которых так или иначе фигурирует слово «концерт». Они весьма многочисленны и образуют, в сущности, фундамент хиндемитовского творчества. С ними связаны многие решающие вехи его эволюции.

Преобразование Хиндемитом самого облика концерта не могло произойти без преодоления специфической узости романтического концертного типа, который как жанр во многом утратил автономию и оказался под влиянием психологизированной конфликтной симфонии. Симфонизацию — наивысшее завоевание концерта позднеромантической эпохи — Хиндемит примирил с теми первоначальными, исконно игровыми, специфически концертными импульсами, которые составляли суть жанра в пору его молодости (Вивальди, Гендель, Бах). Уже необычное для стабильного позднеромантического оркестра многообразие составов свидетельствует о возрождении концерта в старом понимании этого слова. Наряду с сочинениями для солиста с оркестром (этот тип стал преобладающим в XIX веке) Хиндемит создал ряд концертов для оркестра, возрождающих традицию *concerto grosso*. Между ними большое число промежуточных форм, которые представляют собой концерты скорее для оркестра с солистами, чем наоборот, а также типы, основанные на групповых сопоставлениях и солировании в разнообразных инструментальных составах.

Столь свободное и универсальное использование концертной жанровой основы может напомнить старинный смысл слова «концерт» (*concertare* — соревноваться, *concerto* — соглашение, единогласие), не предполагающий, в сущности, ничего, кроме согласованного, «устроенного» музыкального ансамбля.

Близость Хиндемита к идеалам старинного концертирования была не только внешней. Композитор воспринял самый дух его — бодрый, праздничный, жизнерадостный, полный эстрадного блеска и специфической — в сравнении с симфонией — броскости и легкости изложения.

Многие концерты Хиндемита выше по значимости иных его же симфоний, что стало вполне возможным на современном этапе симфонизации жанра. Правильнее

было бы сказать: ни эстрадная живость и увлекательность выражения, ни праздничная приподнятость тона сами по себе не противостоят глубине замысла. Лишь в силу особой инертности мышления низводят подчас эти категории в низший ранг, забывая об искусстве старых мастеров.

Концертный жанр пользовался особым вниманием Хиндемита именно с середины 20-х и до конца 30-х годов. Этот же период характеризуется решающими событиями в стилевой эволюции композитора, связанной с восхождением к художественной зрелости. Концертная музыка Хиндемита эволюционирует в эти годы от жанровых разновидностей, объединяемых общим названием *Kammermusik*, к *Konzertmusik* и к концерту.

Сначала были написаны четыре камерных концерта ор. 36 (скрипичный, альтовый, виолончельный, фортепианный), «Концерт для оркестра», концерты для органа и для виолы д'амур с камерным оркестром.

Исследователи справедливо отмечают социологические корни начавшегося в те годы «камерного движения», связанные с последствиями первой мировой войны. В высказывании Хиндемита о том, что «вследствие все возрастающих цен на нотную бумагу придется писать лишь маленькие партитуры», столько же юмористического, сколько и серьезного. В широком же смысле камерное движение означало реакцию на гипертрофированный оркестр романтиков. Оно несло с собой новый эстетический идеал, связанный с возрождением полифонической техники, принципа новой динамики, остро характерной дифференциации внутри целого и т. д.

Как многое в новой музыке тех лет, ранние концерты Хиндемита соединяют камерность формы с «агрессивной» некамерностью содержания. «Камерной музыкой улицы» назвал Асафьев этот жесткий урбанистический стиль. В концертах господствует стихия движения, сметающая все структурные грани. В них царит дух непосредственного «делания музыки», их темы суть беззаботные проявления сил, стихийно реализующих заложенную в них энергию.

Чистое воплощение принципа моторики представляет собой токката в первой части альтового концерта, где непрерывность движения достигается интонационным взаимодействием тем. В финале органного концерта



возникает ультравиртуозный эпизод «ненстоятельства педали». Наиболее «агрессивный» скрипичный концерт с оригинальным составом оркестра (введение корнет-а-пистона) почти весь основан на стремительном движении, ведущем к драматическому срыву (ремарка: «Wenn möglich, noch schneller» — «Если можно, еще быстрее» после: «So schnell wie möglich» — «Предельно быстро»).

В качестве первоосновы тематизма в ранних опусах выступают наполненные сложной гармонической жизнью, но классически простые формулы движения, нередко определяющие весь облик произведения. Таков виолончельный концерт, решенный в жанре старинной танцевальной сюиты. Классически прост и способ организации движения: здесь делает свое дело «смирительная рубашка» строгой полифонии, законы инвенций, ричеркара, простейшего остинато, старинных норм двухголосия и прочие приемы. Одноплановость и однообразность, лежащие в основе большинства частей, согласуются с полифонической основой композиции. Отсюда же и специфический тип взаимоотношений между концертными инструментами.

Несмотря на то что почти все ранние концерты написаны для солиста с оркестром, здесь нет принципиального противопоставления одного другому, потому что и оркестр предстает в свою очередь расщепленным на инициативные солирующие голоса, ведущие между собой нескончаемую игру. Солист лишь первый среди других.

В самих названиях концертов есть намек на этот принцип: они написаны для «облигатного» главного инструмента и солирующих остальных. Такой принцип, помимо всего прочего, соответствует подчеркнуто объективной манере высказывания, свойственной молодому Хиндемиту (см., например, ремарку к «Концерту для оркестра»: «Ohne Pathos und stets lebendig» — «Без пафоса, с постоянной оживленностью»).

Инструменты для большей индивидуализации трактуются порой узко специфически: такова, например, фортепианная партия в «Камерной музыке» № 2 с ее сплошным полифоническим двухголосием и расчетом на быстро затухающий звук клавишного инструмента. Отметим важную деталь: инструменты не удовлетворяются больше ролью послушных исполнителей. Они выступают непосредственными творцами тем. Инструменты-типажи

приходят на смену инструментам-актерам. Этот принцип, общий для всего творчества Хиндемита, в ранних опусах проявляет себя более остро: здесь почти полностью отсутствуют тематические переброски, перекрашивания, обмены и прочие приемы, воспринимающиеся по отношению к столь конкретно осязаемому материалу почти как абстракция. Экспериментальность камерных концертов Хиндемита, связанная с полемической подчеркнутостью отмеченных здесь явлений, не противоречит некоторым принципам зрелого концертного письма, которые уже здесь заявляют о себе. Например, принцип противопоставления солиста полному составу оркестра тоже дает о себе знать, хотя и трактуется часто в жанрово характерном полугротескном плане. В финале альтового концерта («Вариации на баварский военный марш») все время проводится, например, идея «коллектива» и «индивидуума», причем последнего явно «заносят» в исполнительском усердии и азарте.

Дальнейшее развитие концертного жанра неотделимо от общестилистической эволюции Хиндемита. В целом его можно представить как движение от жесткой однолинейности к большей уравновешенности и многогранности, от полемического запала к более спокойной манере высказывания.

Переломным был во многом 1930 год, когда появился ряд произведений для разных составов под названием *Konzertmusik*. В них еще немало общего с ранними концертами, но черты зрелости проступают все явственнее. Так в «Концертной музыке» для фортепиано, медных и двух арф, динамичной, крепкой, использующей в финале народные танцевальные мелодии<sup>21</sup>, почти прежняя стилистическая жесткость сочетается с принципом мощного противопоставления солиста всей оркестровой массе. В «Концертной музыке» для альты и камерного оркестра увеличенного состава, самом грациозном и «легкомысленном» произведении Хиндемита, при остро акцентированных жанровых особенностях (что характерно для ранних опытов), действует новый, более зрелый принцип обращения с материалом. «Концертная музыка» для струнных и медных («Бостонская симфония») сочетает некоторые прежние приемы с отсутствовавшими ранее

---

<sup>21</sup> Одна из этих мелодий «*So wünsch Ich ihr*» звучит также в последней части третьей органной сонаты.

усиленными составами оркестровых групп. Отсюда уже прямой путь к хиндемитовским концертам конца 30-х годов и всем последующим.

На вершине зрелости композитор пишет собственно концерты, вкладывая в это слово некий более спокойный и откристаллизовавшийся смысл. Общие черты этого стиля: сосуществование в отдельной части нескольких разных тем (чаще трех) с четко ощущаемыми гранями формы; принцип вариационного развития, смещения плоскостей, повторенных рядов — взамен непрерывного полифонического тока; сопоставление солиста с полным составом оркестра; относительная стабилизация составов, относительная стабилизация форм (трехчастный цикл); смягчение конструктивного начала лирически — экспрессивным; более объемный, полнокровный, красочный язык и т. д. Все это в более или менее явной степени было сохранено композитором вплоть до самых последних концертных опусов.

Такова в основном эволюция концертного стиля Хиндемита. Ее оценка должна быть достаточно гибкой. Зрелый стиль не был заменой прежнего. Многие принципиально ценные из ранних опусов (в частности, техника камерного концертирования) не было утрачено. Это ценное лишь обрастало и обогащалось в своем развитии, как если бы маленькие помещения типа артистических кафе сменились большими концертными залами с мощным резонансом. В то же время подобная эволюция не могла не совершиться ценой утраты прежней специфичности. И здесь следует отдать должное ранним концертам Хиндемита, которые наряду с признаками «детской болезни» экспериментальности в новой музыке содержат немало подлинно яркого. Это в первую очередь превосходный альтовый концерт, написанный Хиндемитом для собственного исполнения в дни интенсивной концертной деятельности.

Рассмотрим отдельные концерты согласно их внутрижанровому делению. Концерты для солиста с оркестром составляют подавляющее большинство из всего написанного композитором в этом жанре. Ор. 36 и 46 уже назывались здесь как образцы раннего стиля. К произведениям 30-х годов и более позднего времени относится все сказанное в связи со зрелым этапом творческой эволюции Хиндемита, хотя каждое из этих произведений впол-

не индивидуально и достойно самостоятельного рассмотрения.

Одно из первых сочинений зрелого стиля — третий по счету альтовый концерт «Der Schwanendreher»<sup>22</sup> (1935) — еще хранит черты раннего концертирования. Об этом говорит, например, маленький оркестровый состав, где струнная группа, очевидно, в целях более яркого выделения солирующего альтя, ограничена лишь виолончелями и контрабасами. Партию солиста при первом исполнении концерта играл автор, который в дальнейшем исполнял это произведение в Европе и Америке более тридцати раз.

Концерт создан на основе старых народных песен. В первой части концерта использована цитата — народная песня «Zwischen Berg und tiefen Tal» («Между горой и глубокой долиной»), относящаяся к XV столетию, записанная и опубликованная впервые в 1512 году. Во второй части две песни: «Nun laube, Lindlein, laube» («Цвети, цвети, липонька») и «Der Gutzgauch auf dem Zaune sass» («На заборе сидела кукушка»), популярная и по сей день, особенно среди детей. Обе песни относятся к XV или XVI веку. Наконец, в финале звучит плясовая песня «Seid Ihr nicht der Schwanendreher?» («Вы не жарили лебедей на вертеле?»), датированная 1603 годом:



Этот едва ли не самый яркий и популярный из всех концертов Хиндемита является также характерным произведением в смысле полноты выражения некоторых коренных черт творческой природы композитора. Сверстник «Художника Матиса», этот концерт овеян поэзией народного искусства, столь же «волшебного», сколь и язычески земного. Живое, деятельное концертничество неотделимо здесь от духа народной мелодики. Крепкая ремесленная работа соединяется с ощущением музицирования «на открытом воздухе». Эта наглядность процесса музицирования, изобилующего неисчислимыми импрови-

---

<sup>22</sup> Точное значение слова Schwanendreher — «жарящий лебедя на вертеле» (нем.).

зационными выдумками, отличает альтовый концерт прежде всего.

Как свидетельствует авторская программа, прообразом сочинения послужила следующая сценка «из средних веков»:

«Шпильман приходит в веселую компанию и выкладывает все, что он привез издалека: серьезные и шуточные песни и под конец — танцевальная пьеса. В меру умения и затейливости он, как настоящий музыкант, прелюдирует и фантазирует».

Образ шпильмана, то виртуозно импровизирующего, то забавно угловато, словно по-медвежьи пританцовывающего, проходит через все три части концерта в партии солирующего альтя.

В первой части он деятельный участник музыкального действия, облеченного в типичную для Хиндемита «концертную» форму. Лежащие в ее основе три темы представляют собой одновременно самые важные и характерные для Хиндемита тематические типы: прелюдирующий, песенно-строфический и собственно концертный. Первый тип связан в основном с партией солиста, с ее трансформациями от чисто импровизационного к напевному. Второй, неторопливо-степенный меланхоличный, основан на мелодии народной песни «Между горой и глубокой долиной» и неотделим от тягучего звучания духовых. Наконец третий олицетворяет блеск, динамику и слаженность инструментального коллектива. Эти темы, не меняя своей природы и порядка чередования, проходят тремя большими кругами: экспозиция, разработка, реприза.

Вторая часть жанрово характерна и основана на типичном контрасте: медленно — быстро (песня — танец). Мерное, легкое и прозрачное начало, напоминающее «струю эфира» в первых тактах «Концерта ангелов» (песня «Цвети, цвети, липонька»), сменяется ухарски приплясывающим фугато, сперва в басах, затем во все более разрастающемся диапазоне (песня «На заборе сидела кукушка»). Солист, вначале скромный участник ансамбля, дальше, согласно логике непрерывного *crescendo*, свойственной народному танцу, все более активизируется. Однако сполна он выявляет себя лишь в финале (вариации на тему песни «Вы не жарили лебедей на вертеле?»).

Сущность финала в постоянном взрывании относительной статики вариационной формы сольными импровизациями. Логика формы такова, что вариации оркестрового *tutti*, соответствующие роли рефрена в рондо, чередуются с вариациями солиста, которые оказываются чем-то вроде проверки темы на истинность и прочность. Здесь «мера умения и затейливости» становится почти неподвластной контролю. Стоит проследить, например, партию альта в первых трех вариациях, чтобы оценить головокружительную находчивость во все учающемся интонационно-ритмическом движении.

Произведение совсем иного образного строя — «Траурная музыка» для альта и струнного оркестра, написанная на смерть английского короля Георга V. Это последний альтовый концерт Хиндемита, если вообще в этом случае применимо понятие концерта. Камерность «Траурной музыки» уже не та, что в ранних опусах. Она ближе всего медленным частям фортепианных сонат, где Хиндемит выступает как певец возвышенной скорби (то же в «Положении во гроб» из «Художника Матиса», в элегической лирике Реквиема).

Соотношение солиста с оркестром здесь принимает вид характерного для жанра траурной музыки контраста эмоционально открытого и сдержанно-ритуального. Этим исчерпывается собственно концертная сущность пьесы. Все соблазны «игрового» отступают на дальний план перед непосредственным выражением глубокой скорби, благородной и строгой. Четыре очень лаконичные части сменяют одна другую с нарастающим *crescendo*. Предпоследняя часть, вершина драматической смятенности (которая вообще всегда сопутствует траурной теме у Хиндемита вместо традиционных эпизодов умиротворенных воспоминаний), приводит к заключительному хоралу «Für deinen Thron tret ich hiermit». Строгая просветленность последних тактов сопровождается трепетной ладовой вибрацией: сквозь мажорные кадансы пробиваются полные неуспокоенности минорные речитации альта.

Концерт для скрипки с оркестром (1939) сугубо лиричен, что соответствует природе скрипки. Его сфера — живая, ясная, почти бездраматичная, оттеняемая редкими динамическими взрывами. Многое в этом сочинении восходит к старинным идеалам концертирования. Ясно

ощутимо здесь и романтическое начало; однако оно имеет свои границы.

Если романтики отталкивались в творчестве от психологических идей столкновения, борьбы, преодоления, преобразования, стоящих порой «над темой», то Хиндемит, который «мыслит материалом, его качествами и свойствами»<sup>23</sup>, решительно все в композиции выводит из имеющихся в наличии возможностей, начиная от специфики инструментария. Даже непосредственный лиризм скрипичного концерта следует признать в этом смысле вторичной категорией, ибо первичная — выбор скрипки в качестве солирующего инструмента.

Данное произведение характерно лишь несовместимым, казалось бы, сочетанием яркой эмоциональности с очень последовательно проводимой конструктивной логикой музыкального движения. Конструктивность скрипичного концерта состоит, в частности, в выборе совершенно определенной формальной схемы и проведении этой схемы через все три части. Сама эта схема близка наиболее распространенной у Хиндемита сонатно-концертной композиции (пример — первая часть альтового концерта «Der Schwanendreher»). Принцип «повторенных рядов», лежащий в ее основе, неотделим от хиндемитовского культа тем, от того обстоятельства, что музыкальным действием движут собственно темы во всей их характерности и почти ненарушаемой конструктивной целостности.

В первой части поддерживается таким образом атмосфера «мирного сосуществования» двух лирических тем с моторно-плясовой (заключительная партия). Эта последняя каждый раз стимулирует и подхлестывает общее движение, наэлектризовывая его и выполняя как бы функцию традиционных середин, разработок и прочих моментов действия.

В медленной второй части, демонстрирующей песенный тип темы, знакомый по фортепианным сонатам, действует характерная для таких типов у Хиндемита драматургическая логика противопоставления драматизму полуотрешенного красивого покоя. Принцип повторения трехтемного ряда близок здесь старинной сонатности, второе проведение выполняет как бы двойную функцию

---

<sup>23</sup> Г л е б о в Игорь. Элементы стиля Хиндемита. — В кн.: Новая музыка, вып. 2, с. 11.

разработки-репризы: первая маршевая тема развивается и еще больше ожесточается, две другие объединяются в настроении возвышенной экстатической грусти.

Финал, огненный, взрывчатый, задорный, дает новый поворот прежней схемы, близкий рондо-сонатной логике.

Если в скрипичном концерте главное — лирика, то концерт для виолончели с оркестром (1940) отличается через край бьющей энергией, упругой мощью движения, великолепием крупнопостроенных звуковых конструкций.

У ряда современных композиторов, например у Шостаковича, виолончель, нередко используемая на пределе своих технических возможностей, трактуется в подчеркнуто драматическом, «аппассионатном» плане. Для Хиндемита же она прежде всего олицетворение силы, динамики, сочной жанровой характеристики. Можно было бы специально говорить здесь об искусстве Хиндемита, делать интересной, увлекательной и по-своему конфликтной почти лишенную драматизма образную стихию музыки. Тут важен самый момент возврата к празднично приподнятому «игровому» тону доклассических образцов в условиях современного оркестра.

Самая привлекательная черта виолончельного концерта — это сочетание почти эстрадной живости и звуковой роскоши языка с высокой культурой композиторского мышления, серьезностью, глубиной и масштабностью звукового процесса. Одним из примеров подобного сочетания может служить средняя часть концерта, объединяющая черты медленной части и скерцо. Подчеркнутая жанровость обеих тем (гондольера и тарантелла) «интеллектуализируется» виртуозной полифонической техникой, когда эти темы объединяются в репризе в общую конструкцию или когда за темой тарантеллы появляется «зараженное» ее интонациями стремительное фугато.

Подобно многим зрелым и поздним сочинениям Хиндемита, целью развития в наиболее обстоятельных частях концерта является утверждение патетически устремленного образа. Интересно, однако, что эта патетика не прямолинейна, она сосуществует с другими образами, непринужденно и свободно резюмируя деятельный звуковой поток. В первой части, например, главная гимническая мелодия все время предваряется гулкими раскатами оркестра, подобными взрывам фейерверка и



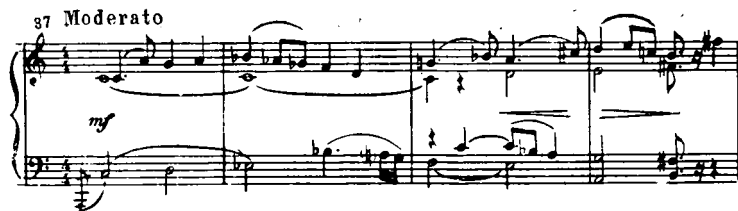
вселяющими в музыку почти варварский динамизм и импульсивность. В финале патетический образ лишь в самом конце пробивает себе дорогу.

Драматургия финала почти что «автобиографична», если иметь в виду эволюцию хиндемитовского стиля. Серия острохарактерных образов — типичное концертное в духе ранних циклов камерной музыки (деревянные духовые с набором ударных), откровенно гротескный кукольный марш, напоминающий маршевый эпизод из сюиты «Достославнейшее видение», нечто совершенно эксцентричное и театрально аффектированное, выливается в патетически окрыленную репризу.

В период зрелости Хиндемит пишет еще два фортепианных концерта, не похожих ни друг на друга, ни на своих ранних собратьев.

Первый из них, «Тема с четырьмя вариациями» для фортепиано и струнного оркестра, имеет подзаголовок «Четыре темперамента» и представляет собой достаточно редкий у Хиндемита пример программности<sup>24</sup>. Произведение состоит из темы и четырех вариаций, следующих в определенном порядке: «Меланхолик», «Сангвиник», «Флегматик», «Холерик». По замыслу это музыкальное выражение типического в реакциях четырех человеческих темпераментов на определенные музыкальные мысли, данные в основной теме. Бессюжетность замысла давала возможность при постановке на сцене свободно выбирать хореографические средства. Чисто музыкальное искусство тематического преобразования сочетается в этом произведении с наглядностью «звуковой жестикуляции», которая почти зримо демонстрирует человеческие черты и движения.

Тема вариаций трехчастна. Это лирическое *Moderato* струнного оркестра с широко развитой главной мелодией:



<sup>24</sup> Концерт исполнялся также как музыка к балету «Четыре темперамента».

После него следует острое *Allegro assai* фигуративно-игрового характера, исполняемое солистом. Оно выливается в свою очередь в нежный пасторальный напев баркарольного типа, завершающий тему. Так экспонируется здесь эпически уравновешенное, игровое и собственно лирическое начало, чтобы дать возможность темпераментам проявиться во всем многообразии жизненных ситуаций.

Вначале на тему реагирует меланхолик. Приветливая, знакомая поначалу пасторальная мелодия представляется ему траурным маршем. Тоскливые вздохи струнных, патетически «вздохмаченные» аккорды солиста — все несет на себе печать предельного отчаяния. Эпизод дополняет вихревое *presto* струнных.

Сангвиник, в противоположность меланхолику, представлен максимально обобщенно. Все три фазы темы он видит в обличье вальса и соответственно хорошо настроен, с особой отдачей реагируя на лирический раздел темы.

За этой развернутой пьесой следует самая короткая: флегматик себя не утруждает. Первые звуки струнных полны такого покоя и уюта, что солист явно не видит для себя необходимости «самоутверждаться». Добродушное *Allegretto* (средняя часть) — это большее, на что он способен. Слишком душевная лирика третьего раздела не состоялась. Ее заменило нехотя позвякивающее *Allegro scherzando* со слабой претензией на игровую живость.

Но вот стремительным речитативом врывается холерик — сумасбродный тип с явными элементами истерии. Он не находит покоя, его бурный темперамент не удовлетворяется главной темой. Она словно трещит и стонет под натиском яростных пассажей, лихорадочных взлетов, бешеных бросков на клавиатуру. Лишь в самом конце главной теме возвращено ее прежнее величие.

«Четыре темперамента» — блестящая и очень популярная концертная пьеса. Ее оригинальный замысел — отблеск столь щедро наделенной чувством юмора натуры композитора, добродушная улыбка которого естественно соединяется с острой психологической наблюдательностью.

В отличие от «Темы с четырьмя вариациями», фортепианный концерт 1945 года — это концерт в собственном

смысле слова. Многое в нем заставляет вспомнить рассмотренные выше произведения конца 30-х годов, что говорит об устойчивости зрелых принципов хиндемитовского письма. Имеется в виду основательность изложения, романтическая приподнятость тона, многогранность образной сферы, вариационность как преобладающий метод развития. Как и там, собственно драматическим элементом предпочитается песенно-лирический тон, оттененный игровой скерцозностью, порой до экстравагантности изощренным рисунком. Внушительность общего замысла сочетается с образной живостью, непритязательностью, звуковой щедростью и добрым отношением к слушателю, что дает о себе знать особенно в финале, представляющем собой мастерски скроенное попури из танцевальных мелодий. В основе финала — вариационность, причем развитие идет не от темы с вариациями, а наоборот: являя искусство интонационного предвосхищения, подражания и т. п., Хиндемит завершает ряд характерных эпизодов (канцона, марш, вальс, каприччио) темой «первоисточника» — средневекового французского танца «Tre Fontane».

Подобный тип концерта сохраняет универсальное значение для Хиндемита и в последующие годы. Здесь обращает внимание привлечение в качестве солирующих инструментов медных и деревянных духовых (кларнет, валторна, труба, фагот), в чем еще раз сказывается постоянная забота Хиндемита о каждом инструменте симфонического оркестра. Впрочем, и сам жанр концерта неоднократно испытывается на универсальность. Интересно сравнить в этом смысле кларнетовый и валторновый концерты.

Первый, посвященный Бени Гудмену, — сочинение эстрадно яркое, выигрышное, начиненное джазовым элементом. Пикантность гармоний, роскошь фактурного оформления, упругость синкопированных ритмов пронизывают все части цикла.

Концерт для валторны задуман более серьезно. Как и в валторновой сонате, воодушевленная лирика, соответствующая природе данного солирующего инструмента, предстает в сочетании с напористым ритмом, на этот раз еще более импульсивным. Вершина «серьезных намерений» — финал с его обрамлением в духе барочной инструментальной арии и кульминационным речитати-

вом валторны, помещенным в самый центр непрерывно учащающегося движения.

Свой последний концерт Хиндемит написал по заказу для освящения нового органа в филармонии нью-йоркского Линкольновского центра искусств. Этот концерт для органа с оркестром вносит свои поправки в устойчивый зрелый стиль композитора.

Как и месса а cappella, последний органнй концерт «взмутил» давно отстоявшуюся стилистику Хиндемита, начиная ее заново рожденной остротой, мятежной резкостью и драматизмом звучаний (комплексы диссонирующих «гроздьев», алогичные с точки зрения прежнего контрапунктически ясного стиля, возврат к самодовлеющей экспрессии тритона и пр.). Собственно концертная сущность произведения также подвергается пересмотру: основу дают ему не игровые предпосылки, а идея мощного целенаправленного действия, последовательного вознесения к финальному апофеозу (фантазия на тему гимна «Veni Creator Spiritus»).

Орган образует с оркестром скорее облигатный, чем концертно дифференцированный комплекс. Таково импозантное Crescendo (первая часть) — шесть вариаций на неизменную тему, создающих в своей все более восходящей и уплотняющейся последовательности эффект бесконечной выси, словно перед взором предстают колонны величественного храма — от земли до уходящих к солнцу вершин. Орган при этом находится в общей толще оркестра. Он лишь составная часть всего звукового здания. Вторая часть выполняет функцию сонатного аллегро. Здесь оживает тип хиндемитовского органного скерцо, знакомый по некоторым темам второй сонаты для органа: жуткая, «инопланетная» тишина, прерывающаяся человечески воодушевленной побочной партией. Следующая часть названа «Канцонеттой в трех частях с тремя ригурнелями». Орган в ней трактуется как оркестр, а собственно оркестр представлен отдельными солирующими голосами. По духу эта музыка «антиконцертна». Это отзвук того утонченного, «белого», почти бесплотного стиля, который проявился в «Долгой рождественской трапезе». Финал подхватывает композиционную идею предыдущей части (орган как оркестр), но наполняет ее при этом могучим гимническим пафосом. Столь любимый композитором инструментальный

жанр в последний раз вспыхивает величественной проповедью.

Сольные концерты Хиндемита — не единственная, хотя и важнейшая разновидность рассматриваемого жанра. Прежде чем перейти к знакомству с оркестровыми концертами, обратимся к образцам промежуточного типа: сочинениям для группы солирующих инструментов с оркестром.

В 1949 году Хиндемит написал концерт для солирующих деревянных, арфы и оркестра, произведение, отмеченное устойчивой зрелостью почерка и привлекающее в то же время некоторые принципы письма, свойственные раннему периоду творчества.

Сам выбор в качестве солистов целой группы инструментов предопределяет эти принципы (тонкая полифоническая дифференциация линий внутри «малого состава», типичное чередование концертино с *tutti* и т. д.). В первой части особенно проявляется крупномасштабность и большая мягкость поздней манеры. Обогащается система инструментальных взаимоотношений: помимо типичного сопоставления «солист — оркестр» применяются сопоставления «группа — оркестр», «группа — группа», «солист — оркестр» в микромасштабе (солирующий состав). При этом смягчается прежняя «агрессивная» жесткость: резкости сопоставлений предпочитается плавность переходов, строгая обособленность голосов уступает место тематическому взаимопроникновению.

Самой увлекательной частью этого в целом легкого, остроумного произведения является финал. Как и в первой части, здесь действует принцип нескончаемо повторяющейся антитезы, хотя и в совсем ином виде. Склонный к чистому цитированию известных напевов, Хиндемит строит финал на темах «Свадебного марша» Мендельсона. Последний, сам по себе имеющий форму рондо, постоянно прерывается оригинальной хиндемитовской темой, краткой, пунктирно-взрывной, создающей своего рода кавычки к цитатам. Таким образом, возникает «дважды рондо», в котором не только «кавычки» изобличают авторское лицо Хиндемита, но и тот аспект, в котором подается «Свадебный марш», скерцозно шутливый, озорной, блещущий активной инструментальной инициативой (вплоть до ритмической алеаторики у арфы; см. литературу С).

Собственно оркестровых концертов у Хиндемита два: «Концерт для оркестра» (1925) и «Филармонический концерт» (1932). Оба сочинения претворяют принципы *concerto grosso* с их традицией группового музицирования и солирования на равных началах. Приемы, которые были освоены Хиндемитом в условиях камерного стиля, проецируются здесь на полный состав оркестра. Соотношение между «Концертом для оркестра» и «Филармоническим концертом» в целом такое же, как между ранними и зрелыми сольными опусами.

Первый, наряду с циклами камерной музыки и некоторыми другими произведениями,— ярчайший творческий акт молодого Хиндемита. Здесь особенно привлекательно проявились его художественные симпатии тех лет: культ раннего классицизма, трогательный игрушечный гротеск, увлеченность камерными составами с явным предпочтением деревянных и относительной индифферентностью к меди. Цикл концерта внешне непритязателен, но в то же время конструктивно целен и логичен.

В первой части излюбленное хиндемитовское *concertato* определяет не только метод, но и форму. Перед нами чистый случай трехкратного чередования *tutti* и концертно согласно логике тематических сгущений и разрежений в старинной концертной практике. Оркестровый элемент — воплощение инструментальной спаянности и концертного блеска:

Mit Kraft, mässig schnelle Viertel, ohne Pathos und stets le-

38

bendig

Он сменяется солирующим трио гобоя, фагота и скрипки. Здесь главный мотив погружается в атмосферу острохарактерной игровой импровизации. При этом инструменты, «ожившие» как конкретные индивидуумы, накрепко и до конца связываются определенными функциями (гобой — мелодическая основа, фагот — ритмически регулярные «подпорки», скрипка — непрерывно воркующий контрапункт к главной мелодии). Наиболее «дисциплинированная» первая часть играет в цикле роль заставки.

Уже в следующей части *concertato* соединяется с неустойчивым симфоническим потоком. Натиск движения, захватывающе эффектный, начиненный пикантными джазовыми синкопами и дерзкими посвистываниями, слишком неистов, чтобы удержаться в прежних «дисциплинарных нормах». В пределах этого *Allegro* действует очень важная для всей драматургии концерта конструктивная идея: тематизация ритмически импульсивного сопровождения и окончательное вытеснение им главного мелодического образа, приводящее к сплошной оргии ритма. Таков же итог развития в марше для деревянных духовых (третья часть), инфантильно-грустном эпизоде с тончайшим *tête-à-tête* двух флейт.

Более или менее регулярное «превращение мелодии в ритм» резюмируется буйством финала, подлинным апофеозом ритма. Окончательная победа над мелодическими «иллюзиями» выражается здесь в господстве стихийного движения и варварски мощном «втаптывании» остинатного баса.

Как видим, цикл не лишен концепционности. Так же, как в «Маленькой камерной музыке» (для пяти духовых), в этой композиции улавливаются элементы явной полемики с классически дисциплинированным началом: слишком ухагарская эстрадность, слишком грустная «неустроенность» лирического образа, слишком необузданный поток движения.

«Филармонический концерт» в сравнении с предыдущим произведением характеризуется отказом от гротескно-характеристической манеры и переводом комплекса эмоций в сферу серьезного, универсального симфонизма. Хиндемит избирает на этот раз форму вариаций, которая сама по себе органически близка природе его таланта, так как отвечает стремлению модифицировать музы-

кальную форму в сторону большего осознания самой ее материальной основы, сменяющих друг друга и одинаково существенных конструктивно-составных элементов. Обстоятельно изложена тема песенно-симфонического склада:



Вслед за ней идут шесть внушительного вида вариаций. Их симфоничность ощущается уже в самой масштабности разделов, в сложности тематических преобразований, в наделении каждой вариации выпуклым драматургическим рельефом. Вариации следуют одна за другой, впечатляя контрастами строгой лирики, разбитного веселья, мягкой грусти, величественной патетики.

Однако описание этих образов еще не раскрывает «секрета» этого сочинения. Его сущностью является мощная конструктивная «лепка» музыки, пафос изобретательного строительства.

Уже сама тема в этом смысле — образец безукоризненной конструкции. Обладая сильной концентрацией тематического элемента, она в то же время проявляет неустанную способность к самопродвижению. В теме четыре раздела: второй видоизменяет основу первого в сторону трехдольности и мелодической конкретизации опевающей секстой, третий возвращается к прежней четырехдольности, но уже с тематически эмансипированной секстой, четвертый объединяет в себе трехдольность второго раздела и акцентировку секстового звука из третьего. Это лишь один из многих примеров незыблемой строительной логики в композиции концерта.

Последовательность вариаций как бы диктуется волей оркестра, точнее — способом его наиболее выигрышного показа. Не случайно сразу после темы идут две самые контрастные вариации, намечающие полюса динамических возможностей оркестра: оркестровая, сверкающе-мощная (*tutti*) и ультракамерная, проникнутая элегической грустью.

Есть основания уподобить оркестровую драматургию «Филармонического концерта» сонатной форме с ее особыми возможностями к многогранному изображению.



В этом смысле рассматриваемый раздел является безусловно экспозицией оркестра. Далее следует одна за другой групповые вариации «местного значения» (медные, деревянные, струнные) — типичная оркестровая разработка, достигающая своей кульминационной точки в вариации струнных. В заключительной вариации возвращается идея динамических полюсов.

Как во многих сонатах Хиндемита, главный образ дан здесь в начале и в конце «репризы». В центре помещен камерный эпизод, который от исходного звучания темы (деревянные и струнные) очень скоро разрастается до *tutti*. Так идея демонстрации оркестровых возможностей определяет замысел произведения, обнаруживающего типично хиндемитовскую взаимосвязь практически-рационального начала с высоко художественным.

## КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА

### Ансамбли

Подобно другим жанрам инструментальной музыки, камерный ансамбль трактуется Хиндемита непредвзято свободно. Так же, как и концертность, камерность является для Хиндемита не только жанровой категорией, но и одной из стилистических основ творчества. Не случайно постоянное взаимопроникновение в его инструментализме разных сфер: его оркестровая музыка ансамблева, а камерная — концертно-симфонична. Даже по количеству участников эти сферы порой достаточно близки: можно сравнить хотя бы ранний концерт для облигатной виолончели и десяти солирующих инструментов ор. 36 с поздним октетом. Говоря о специфике ансамблевых произведений Хиндемита как таковых, следует отметить, что она лишена какой бы то ни было заданности и непосредственно исходит из реальных возможностей сравнительно маленького инструментального коллектива. Характерна в этом отношении акцентировка лирического начала (особенно в зрелых произведениях), внимание к подробностям полифонического развития, относительная миниатюрность форм с контрастами скорее в рамках всего цикла (нередко пятичастного), чем отдельной его части. Все остальное обусловлено конкретным случаем: спецификой инструментального состава, временем написания.

Двадцатые годы — время особенно бурной и пестрой жизни хиндемитовского инструментального ансамбля. Одна из причин этого — уже упоминавшееся камерное движение тех лет. Если целью высшего порядка было для него отвлечение от позднеромантических «опьяняющих» звучаний, то непосредственным и энергичным толчком стала актуальная «музыка быта», «музыка улицы».

Здесь следует сказать также о джазе, дерзко и победоносно проникающем во все сферы тогдашней музыкальной жизни. То, что славянская музыка принесла с Востока, джаз доставил с Запада, а именно: обновление ритма, свежесть инструментальных звучаний. Молодого Хиндемита влекли главным образом заключенные в джазовые новые возможности ритмической организации музыкальных идей и способы обращения с инструментами. Состав, для которого написана, например, «Камерная музыка» № 1 (1921) и его своеобразную трактовку трудно представить без джазового воздействия: мелодическая активность деревянных и трубы, отсутствие столь любимых романтиками «торжественных» тромбонов и «заполняющих» валторн, ритмически фигуративная функция струнных, введение рояля и фисгармонии.

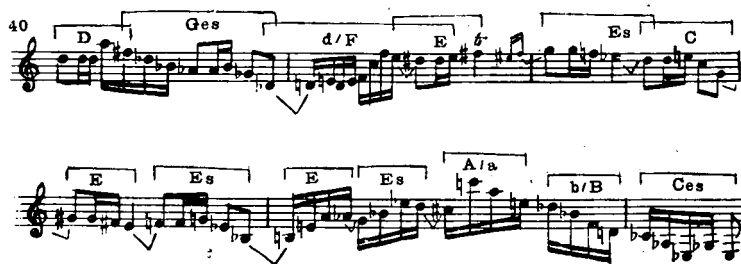
Разумеется, камерные составы Хиндемита нельзя объяснить лишь джазовым влиянием. К тому же джаз не сыграл особой роли в дальнейшем развитии композитора, между тем как собственно камерный стиль, обязывающий инструментальные голоса к особой самостоятельности и инициативности, определил в нем очень многое.

Хиндемит — автор трех трио, шести струнных квартетов, двух квинтетов (духового и для струнных с кларнетом), септета для духовых, октета для духовых и струнных. Кратко характеризую сложившиеся типы хиндемитовского ансамбля, остановимся на самых ярких и показательных сочинениях.

Свидетельством особой любви Хиндемита к деревянным духовым явилась «Маленькая камерная музыка для пяти духовых» ор. 24, созданная в 1922 году. Ее инструментальный состав: большая или малая флейта, гобой, кларнет, фагот, валторна. Как в фортепианной сюите «1922» и других сочинениях того времени, здесь сильно акцентировано жанрово характеристическое начало. Пять частей не имеют специальных подзаголовков, как в сюите, но жанровый облик их и без того ясен: марш, вальс, хорал, интермедия, финал. Трактовка жанра при этом неразлучна с гиперболой, с сочной живой «пленэрностью» образа, идущей зачастую от ярмарочных сцен «Петрушки» Стравинского. Художественная цель его приблизительно та же, что и во всем современном «искусстве масок» (Стравинский, Дисней, Чаплин, Шо-

стакович, Евгений Шварц), — поднять смешное и будничное до уровня общечеловеческого, усилить остроту и перевозданность ощущений, преломив их сквозь призму наивного, детски непосредственного восприятия жизни. Во всяком случае, внешняя непритязательность этой музыки, ее «дансантность», детскость далеки от прикладного назначения.

Радость жизни через радость музицирования — таков общий смысл первой части. Это остроумный марш, дающий почувствовать как усердную дисциплину ансамбля, так и дерзкие артистические «выходки». Чисто виртуозная специфика инструментов, особенно деревянных, едва ли не исчерпывается до дна. Звуковой материал отмечен той органической близостью к природе инструмента, которая заставляет ощущать его порой как непосредственную исполнительскую импровизацию. Тематизм марша синтетичен по своей природе. Его основная тема — воплощение детской живости и еще чего-то, позволяющего усомниться в такой уж «невинности» этого ансамбля, — обнаруживает соответствующий сплав интонаций. Весьма непритязательная фанфарная первооснова этой темы «обрастает» хитроумными и с ладовой точки зрения почти акробатическими оборотами:



Простое, жанровое, будничное, «популярное» соединяется с элементами игры в него, с всевозможными позами, «па» и другими проявлениями чисто актерской инициативы инструментов. В середине (В) все максимально организовано и упорядочено с точки зрения исполнительского «номера». Гобой поет полную страсти мелодию, аккомпанемент строг и недвусмыслен, в интонациях — эффектная фанфарность. Общий колорит балаганный, пронизанный уличным воздухом, быть может, из-за большой разреженности и «стереофоничности»

фактуры. Реприза характеризуется заметным оживлением инструментальной инициативы. В начале — «зевок» фагота и нехотя восстанавливающееся движение марша, далее — комически «застопоренные» ритмы кларнета и валторны, в маленькой коде, вновь у фагота — короткое воспоминание о «страстях», переходящее в еще более затяжное акробатическое «потягивание» (вспоминается одна из «Непричесанных мыслей» Ежи Леца: «Можно открыть рот от восхищения и закрыть его зевком»):



Вторая часть — вальс-бостон (трех-пятичастная форма). Общая атмосфера игры, воцарившаяся в предыдущей части, сохраняется и здесь. На этот раз перед нами сама галантность, облеченная в воздушные ритмы «танца на цыпочках». В ансамбль на правах «прима балерины» включается флейта-пикколо. Игрушечный гротеск этой музыки на редкость обаятелен. Навивность вальсового движения далека от той степени оголенности и прямолинейности, какой совершенно осознанно наделен мешанский вальс Балерины и Арапа из третьей картины «Петрушки» Стравинского. Скорее он является здесь объектом легкой иронии как необходимый атрибут игры и простодушного наслаждения жизнью. В этом смысле анализируемый вальс гораздо ближе ля-бемоль-мажорной прелюдии Шостаковича (ор. 34), где тонкая модернизация старомодной вальсовости усиливает ощущение ее специфической прелести.

Третья часть (трехчастная форма) глубоко контрастирует с двумя первыми. Игрушечность остается в силе, но вместо естественной для нее оживленной среды она попадает в сферу возвышенной скорби. Фанфары омрачены скрытой минорностью. Декламационность фраз с выразительными каденциями-вздохами вызывает в памяти старинные инструментальные арии. Ансамбль трактуется как орган в миниатюре. «Оркестровка» использует все с точки зрения кантилены духовых и звукового нарастания. Средний раздел возвращает нас к жанровой характеристике предыдущих частей, но с совсем иным эмоциональным результатом. Звучит мелодия

гобая, недетская в своей благородной скорби. Собственно же «игрушечность» закрадывается в аккомпанемент, своеобразный сплав болеро и марша. Репарка «Nicht scherzando» правомерна — слишком суров и эмоционально серьезен этот эпизод. И все же элемент, казалось бы, неуместной здесь суетливой деловитости налицо. Он сообщает звучащему тот оттенок неприкрытой душевной наивности, которая лишь усиливает грустную выразительность эпизода. Отстраняющие, нивелирующие, чисто актерские моменты не исчезают и в музыке третьей части. Таковы солирующие фразы флейты, обнаруживающие явное родство с пантомимно-артистическим интонационным элементом цикла.

Однако ничто не может сравниться с той активностью протеста, с той издевкой над всеми романтическими возвышенными состояниями, какие несет с собой «бунт инструментов» в четвертой части. Это самый разительный контраст в цикле. Дерзкое нежелание утвердиться на какой-либо незыблемой точке, особенно в тот момент, когда есть опасность полного поглощения «игры» «чувством», здесь ощущается особенно ярко. Активность сольных высказываний облеклась в четвертой части в форму миниатюрного концерта для оркестра. Все пять духовых выступают по очереди со своим инструментальным «кредо». Головокружительные, комически возбужденные пассажи флейты, фагота, кларнета, суетливая фанфара гобоя, томно-выразительное замечание валторны чередуются с буйным «хоровым» tutti, которое и открывает четвертую часть. Его нестройное звучание с настойчивым вдалбливанием звуков дает ощущение вырвавшейся из всех границ энергии. Метрическая схема рефрена предусматривает максимальную необузданность звучащего, ожесточенную горячность спора. Вначале трехдольность сменяется двудольностью, затем возникает средний производный вариант, когда разбивается сама неделимая доля. Никакой видимой связи с жанровой упорядоченностью предыдущей музыки нет в четвертой части. Ее стихийный варварский натиск может ассоциироваться с целым рядом сочинений Хиндемита, но в общем контексте «Маленькой камерной музыки» он звучит как вызов.

Пятая часть цикла вполне финальна и по общему тону и по резюмирующему смыслу. Преобладает стихия

активного движения, причем безостановочное трехдольное движение жиги соединяется с упрямой поступью марша. Здесь сочетаются наивная жанровость первых трех частей и агрессивный образ четвертой. Последний реализуется в неистовых унисонах главной темы, в неукротимости ритмов и динамических акцентов, в «истощающем» звучании коды, когда пронзительные звуки темы у верхних деревянных обостряются параллелизмами тритонов и больших септим. Ни в одной другой части не ощущалась столь явная балаганная раздвоенность чувства, вмещающего и сверхбодрую «заводную» активность и грусть. Жанровость возвращается, но с явным привкусом отрезвления.

Почти одновременно с «Маленькой камерной музыкой» появляется третий струнный квартет. Это одно из самых ярких сочинений Хиндемита обнаруживает иные стороны его дарования. Третий квартет показателен прежде всего своей лирикой, глубокой, непосредственной, свободной от прежнего гротеска, хотя и характеристичной по-своему. Образная многогранность и мудрая уравновешенность частей целого свидетельствует о зрелости (более поздние квартеты, вплоть до шестого, последнего, не раз заставят вспомнить третий).

Первая часть третьего квартета — очень медленное фугато, вовлеченное в рамки динамической трехчастности. В концепции третьего квартета эта музыка воспринимается как непосредственное высказывание от автора. Все внутреннее и проникновенное сосредоточивается здесь, чтобы «взорваться» затем активными ритмами жизни и энергией конструктивного движения. Песенно-романсовая мелодическая первооснова фугато обработана композитором в духе сложных «медитативных» построений.

**Fugato. Sehr langsame Viertel**

42 V. no I

*pp* sehr weich und innig      *p*      *pp*

Viola

*pp* sehr weich und innig

Сам принцип этот далеко не нов (вспомним хотя бы полифонические темы Баха). Хиндемит, подобно другим

композиторам XX века, усиливает в этой обработке момент структурно-ритмической и ладовой переменчивости. Уже с вступлением альты звуковая перспектива становится более объемной и напряженной. Здесь возникает политональность, острая, экспрессивная, усиленная контрастом далеких регистров, создающая ощущение необозримой широты и всеохватности мысли.

Заметим, что политональность является важнейшим стилевым признаком третьего квартета. С нею часто связан эффект динамического пространства, так же, как колорит затуманенной и «остраненной» звучности, столь типичной для этого произведения. Эмоции не прямолинейны, они предстают часто как полусон, воспоминание, лирический пересказ с долей вымысла.

Идея бесконечности, разомкнутости мысли, заключенная в теме фугато, осуществляется и в широком плане. Она подчеркивается и тональной незавершенностью первой части. Заключительная гармония фугато, таинственная в своей сложности, — последний взгляд в глубины души и одновременно — предчувствие иного, буйно-активного начала жизни.

Это новое врывается с первыми звуками энергичной токкаты (вторая часть). Сущность ее антипсихологична. Не углубленный самоанализ, как в фугато, а дерзкий натиск здоровых жизненных сил насыщает ее. Жанровость, танцевальная моторика, гипертрофия движения, ясность каденционных «оформлений» сочетаются здесь с той первозданной динамикой и экспрессией «варварства», которая стала завоеванием музыкальной современности начиная с «Весны священной» Стравинского. Жанровые черты очевидны во второй части. В середине главной партии звучит экспрессивный напев в духе испанских мелодий. Побочная отстраняет «страсти» мягким юмором нехитрой мелодии и «волыночного» сопровождения. Собственно говоря, самое «хитрое» здесь — политональное сочетание этих планов (своеобразная полифоническая гомофония) — в нем и красочная перспектива и легкий иронический привкус. Чистой, точнее, описательной жанровости в этой музыке нет. Перед нами тонкий комплекс лирики и характеристичности, отличающий манеру многих современных музыкантов.

Контраст фугато и второй части, как видим, достаточно велик. Это столкновение двух противоположностей,



не выходящее, однако, за рамки лирики и характерности. Следующие части квартета заполняют образовавшийся диапазон и в образном и в темповом отношении. В этом смысле трактовка данного цикла приближается к классической, с той лишь разницей, что у классиков циклы начинались контрастом «быстро — медленно», а не наоборот.

Третья часть — область сугубой лирики. Мягкость, проникновенность, чуткость «касаний» неотделима здесь от внутренней собранности и совершенно особой «дисциплины чувства». В мелодии, начинающей третью часть, одной из поэтичнейших мелодий Хиндемита, лирическая напевность соединяется с почти детской старательностью интонирования:



По настроению третья часть цельна и текуча. Этому способствует выдержанность ритмической пульсации, общность гармонического колорита (политональность), покачивающихся интонаций, которые то «выговариваются», то превращаются в фигуративный фон. И снова — «взрыв».

Четвертая часть подобна активному натиску токкаты. Она лишь более однопланова и интерлюдийна. В стиле ее та же опора на классические приемы: моторика, прелюдирование, импровизационность. Даже подход к этим приемам во многих случаях общий: например, техника запутывания и вдалбливания устоев. Но в этой токкате гораздо больше чистого гротеска. Повод для юмора — само усердие музицирующих, исполняющих нечто вроде концерта для виолончели с оркестром в миниатюре. Неуклюже-старательные каденции солиста с рвением резюмируются «оркестром». Иногда солирующий явно увлекается. Тем эффективнее громогласные tutti при «распутывании» его виртуозных пассажей.

Банальная наивность плясовых оборотов (бас — аккорд) попадает при этом в нелегкие условия. Она ока-

зывается в сложной ладовой ситуации и довольно тяжелой тесситуре (нижний регистр виолончели). Хиндемит применяет здесь излюбленный им юмористический штрих — солидность и инфантильная подвижность в одновременности, курьез несоответствия.

Финальное рондо — мерный, изящный, чуть грустный танец. Выразительность его неотделима опять-таки от приемов раннего классицизма, которые использованы более последовательно и всерьез, чем, например, в четвертой части. Это проявляется в глубоко органичном усвоении средств классической полифонии, что роднит финал с начальным фугато. Однако здесь есть свой индивидуальный ракурс. Он связан с финальным смыслом этой музыки. Резюмирующая роль рондо проявляется в особом синтезе внутреннего и внешнего, лирики и динамики, щемящей неопределенности и импульсивности состояния — этих двух эмоциональных полюсов третьего квартета. Классическая природа рефрена очевидна. В ней воскресает дух и стиль баховской полифонии. Нижний мелодический голос рефрена есть более или менее точная реминисценция темы фуги до-минор из первого тома «Хорошо темперированного клавира» Баха:

Rondo. Gemächlich und mit Grazie  
Solo

Классичность рондо связана прежде всего с исходными элементами его тематизма. Что касается конечного результата, то и он в общем не несет с собой ни гротеска, ни иронии. И все же момент «несоответствия», скрытый и подспудный, имеет здесь место. Простота интонаций, а главное, их танцевальная периодичность и постоянная тенденция к кадансу наталкиваются на типично хиндемитовскую структурную асимметрию и сложность ладового движения. Сказанное относится не только к рефрену, но также и к другим темам рондо, например к теме первого эпизода, где каденционная замкнутость интонаций проявляет себя в слишком сложной и неустойчивой гармонической среде.

Показательно, что лирика в третьем квартете в наиболее чистом и откровенном своем виде оттеснена на дальний план (срединные разделы частей). Сдержанность тона и поэтическая завуалированность — ее неотъемлемая черта. Средства собственно экспозиционного лирического высказывания неотделимы подчас от иронии, острой жанровой характеристичности, использования некоторых приемов раннего классицизма и пр. Лирическая исповедь души сочетается здесь с остро анализирующей наблюдательностью и размышлениями о мире — со всей его горечью и красотой.

К конструктивным особенностям цикла третьего квартета относится калейдоскопически яркое контрастирование частей, близкое принципу сюиты. Такое контрастирование более существенно, чем контрасты внутри каждой части, и это связано прежде всего с камерной трактовкой цикла. Именно в нем заключена центральная идея квартета: идея многообразия жизненных ощущений в их нерасторжимом диалектическом единстве.

Частое обращение Хиндемита в ранние годы к камерным ансамблям определяется, помимо всего прочего, пригодностью этой сферы для целей экспериментирования. И если третий квартет с его гармоничностью явился предвестником зрелости, то другие, соседние с ним опыты более демонстративно выдвигают на первый план те или иные стилистические задания.

Например, четвертый струнный квартет и первое струнное трио, написанные для квартета Амара, отмечены настойчивым внедрением полифонического конструктивного принципа. Квартет ведет от фуги к пассакалии, трио — от стремительной токкаты к фуге. Оба финала, подводящие итог развитию, представляют собой образцы большой концентрации мысли. Пассакалия, вздымаясь двумя крупными волнами, завершается головокружительным фугато, где, подобно другим завершающим моментам хиндемитовских форм, стихийно-музыкальное начало взрывает все «добрые намерения» строгой полифонии. Фуга трио и фуга, открывающая четвертый квартет, — первые образцы сложных хиндемитовских фуг симфонизированного типа.

Насколько активна жизнь хиндемитовского ансамбля в годы стилистического становления композитора, настолько она сходит на нет в период наступившей зрело-

сти. В последующее время Хиндемит вновь не раз обращается к ансамблевому жанру. При этом он в духе своих универсальных замыслов стремится к укрупнению составов (септет, октет), а также к их инструментальному обновлению (соната для четырех валторн, включение в ансамбли помимо валторн и других медных инструментов). Однако позднее ансамбли выступают не столько в своей камерной специфике, сколько демонстрируют концертно-симфонические принципы. Этим объясняется и характерное укрупнение составов.

Концертность, неотделимая от стилистической манеры Хиндемита, имела место и в ранней камерной музыке. Позднее она становится, помимо всего прочего, существенным формообразующим фактором. С сугубо концертной трактовкой ансамбля мы встречаемся, например, в септете для духовых (тематические ряды в первой части, соединение динамичной двойной фуги с темой «старого бернского марша» в финале — в духе заключительной части концерта для деревянных духовых, арфы и оркестра). В октете проводится принцип оркестровых вариаций (первая часть), а в финале (фуга и серия старомодных танцев) гротеск в стиле «Маленькой камерной музыки» для пяти духовых сочетается с ярко выраженной концертной виртуозностью, особенно в партии альты, написанной Хиндемитом для собственного исполнения.

### **Сонаты для инструментов соло и с фортепиано**

Жанр инструментальной сонаты также занимает в камерной музыке Хиндемита солидное место. Достаточно сказать, что композитор вовлекает в высокую сферу сонатности почти все инструменты симфонического оркестра. При этом для наиболее специфических инструментов (туба, саксофон и другие) написано по одной пьесе с участием фортепиано, в которых разрешаются задачи инструментально-педагогического характера. Другие же, более употребительные в сонатной литературе инструменты (скрипка, альт, виолончель), представлены несколькими сонатами как с участием фортепиано, так и соло. Здесь интересны по крайней мере два взаимосвязанных обстоятельства: универсализация сонатной формы, которая трактуется у Хиндемита максимально ин-

дивидуализированно; стремление «демократизировать» область инструментального творчества, почти трогательная забота о каждом отдельном инструменте оркестра, способность перевоплощаться в дух и плоть инструмента и сообразно его выразительным возможностям каждый раз по-новому толковать жанр и форму сонаты. Множество индивидуальных аспектов не мешает, однако, существованию здесь некоторых общих принципов.

Большинство сонат — сочинения внутренне цельные, законченные, прочно связанные с историческим прошлым этого жанра. Сюда следует отнести внушительность концепций, ярко дифференцированный показ контрастных состояний с мощным резюме в финале, обуславливающим самую идею тематически цельного цикла. Связь с достижениями зрелого сонатно-симфонического письма налицо.

- Однако новые творческие устремления Хиндемита заставляют его отказаться от последовательной ориентации на традиционный романтический тип. Его циклы свободны не только по своей структуре, но и по положению в них сонатной части, которая берет на себя порой самые разные функции. Это не значит, что Хиндемит отказывается от драматической трактовки сонатности. Речь может идти скорее об уравнивании в правах этой формы с трехчастными, полифоническими и прочими, которые у Хиндемита заметно расширяют свои драматургические возможности. К тому же в самую сонатность вносятся новые, очень существенные принципы, сближающие хиндемитовскую сонатную форму с другими его формами. Это прежде всего динамически трактуемая вариационность, в которой традиции столь любимой Хиндемитом песенности смыкаются с традициями полифонических форм. С ней связан новый, не совсем «сонатный» облик тематизма: наличие больших, структурно целостных, замкнутых тематических построений, непрерывно следующих друг за другом. От нее — и новый облик всей формы, в которой оживает «дух старых мастеров», хотя ее современное наполнение бесспорно.

Однако было бы неверно полностью отказывать этим произведениям в связях с музыкальным романтизмом. Они романтичны порой по своему пафосу, волнению. Их лирические эпизоды обнаруживают такую бесхитрость чувств, на какую были способны лишь ранние ро-

мантики, еще не утратившие внутренней цельности мироощущения. Хиндемит, как мало кто из современных музыкантов, отдает дань песенности как таковой, как цели (а не только как средству) композиции. Другой вопрос — пути ее обогащения, будь то двенадцатитоновая хроматическая система или разнообразные возможности инструментальной музыки, которые, однако, нигде не препятствуют вокальной естественности дыхания при движении голосов.

В большинстве сонатных циклов Хиндемита венцом развития, независимо от количества частей, являются финалы с их наивысшей концентрацией духовного. Эта духовность, подчеркнутая порой наличием стихотворного комментария, отождествляется либо с мощным полифоническим становлением, либо с одинаково значительной для Хиндемита мудрой и тихой, подчас совершенно простой песенной мелодией.

Характер и конструктивный облик сонат зависит от реальных возможностей инструмента, выбранного в качестве солирующего. В молодые годы композитор проявляет особую восприимчивость к остро специфической стороне инструмента, к неповторимому в нем. В зрелых опусах он предпочитает богатый и разносторонний показ инструмента, не выходящий, однако, за пределы его естественных, природой данных возможностей (последние были отлично известны Хиндемиту как опытному музыканту-практику).

Такого рода эволюцию можно наблюдать, например, среди струнных сонат, самых многочисленных и создаваемых в разные периоды жизни композитора. Первые струнные сонаты были для Хиндемита необходимой ступенью стилистического становления, опытом радикального раскрепощения мелодической линии.

Назовем прежде всего виолончельную сонату ор. 11 как яркий пример этого рода. Юношеский характер «бури и натиска» выразился здесь в поисках автономного мелодического принципа и в стремлении высвободиться из старого гармонического порядка. В то же время это лишь первый акт «штурма», не преодолевающий чар поздней романтики.

Вполне по-хиндемитовски звучит вступительная часть, с ее активной инструментальной гетерофонией. Фортепиано постигается «через виолончель», фактурная све-

жесть его партии обязана типично струнному приему *détaché*, с постоянным отталкиванием зигзагообразной линии от одной исходной позиции (такова же природа скрытого двухголосия во многих баховских темах):

45 **Mäßig schnelle Viertel. Mit Kraft**



Сугубо «струнно» задумана и главная тема первой части с неистовым *spiccato* в басах, хотя ее первое проведение поручено фортепиано. Здесь же сползающие хроматизмы и сложнотерцовые гармонии свидетельствуют о явных «рецидивах» романтизма.

Гармоническая сфера траурного марша (начало второй части) — новый акт развития. Идея тритона, наметившаяся в первой части, властвует здесь безраздельно. В зловещей гипнотичности, жуткой сосредоточенности на одной точке, гипертрофии тритоновых звучностей очень мало общего с суровой песенностью зрелых хиндемитовских траурных маршей. К концу сонаты хроматическая стихия становится всепоглощающей, нисходящие пассажи и глухая, но неумолимая «акция» тритона символизируют окончательный «срыв в бездну». Разрушительный пафос виолончельной сонаты до наивности серьезен. Однако уже здесь позитивные силы музыки Хиндемита, выраженные в ее экспрессивной моторности, активной токатности, «материальности», пробивают себе дорогу.

Глубокую разведку возможностей струнных инструментов Хиндемит предпринимает в сольных сонатах. Так, в альтовой сонате того же одиннадцатого опуса он разбивает все структурные догмы мелодического движения помещением элементарных интонаций в сложные метри-

ческие условия, постоянным противоборством ритма и метра, рисунка и фразировки. Здесь же вырабатываются приемы свободной вариантной импровизации (вторая часть) и собственно полифонического варьирования в условиях преобладающего одноголосия (пассакалия третьей части развивает принципы баховской Чаконы для скрипки соло).

Позднее подобные приемы используются с большей творческой самостоятельностью (сольные сонаты из ор. 25), а также в связи с все более прочным усвоением конструктивных принципов баховской полифонии (скрипичные сонаты ор. 31).

Произведения, написанные в 30-е годы и позднее, отмечены устойчивой зрелостью почерка. Такова скрипичная соната (1935), где скрипка, как почти всегда у Хиндемита, сопряжена со сферой чистой лирики, развернутая, действенная, симфоничная соната для альты и фортепиано (1939), увлекательная, с ярко индивидуализированной партией фортепиано виолончельная соната (1948).

Рассмотрим некоторые наиболее значительные из инструментальных сонат Хиндемита.

Очень интересна соната для контрабаса и фортепиано (1949), редкий случай обращения к малоподвижному, сугубо «облигатному» инструменту. В сравнении со всеми предшествующими, эту сонату отличает новая непринужденность высказывания, результат духовного опыта композитора и совершенствования его мастерства. Хиндемит на этот раз вполне бескомпромиссно порывает с формальными признаками сонатности. Ни одна из частей их не содержит (первая часть—рондо, вторая—трехчастное скерцо, третья—вариации). Понятие «соната» связывается с содержанием всего цикла в целом. Непринужденностью пронизана вся сфера музыкальных образов этого сочинения. В противовес той гипертрофии одного состояния, какая наблюдается в ранней виолончельной сонате, здесь на первом плане множественность и многоконтрастность ощущений, вмещающая задор, живую деловитость, лирику, иронию, контрасты субъективного и объективного, как это имело место в баховских циклах. Никакого преувеличения и эмоционального нажима, полное отрицание пафоса. Таковы прежде всего темы рондо и скерцо, секрет особой живости которых



состоит в избегании прямолинейности и сочетании в одном комплексе противоположных качеств.

В рефрене первой части дисциплинирующий принцип классического концертирования сдерживает варварскую энергию темы. Первый эпизод лирически откровенен (минор, непритязательность сопровождения) и одновременно неуловим в силу постоянных метрических «обманов». Во втором эпизоде типично хиндемитовская фанфарная песенность (натуральная квартовость контрабаса), крепкая энергия, олицетворяющая, как и рефрен, некое «самосознание силы», маскируется под причудливую скерцоозность.

Миниатюрнейшее скерцо-интермеццо еще менее склонно отягощать внимание. Необузданное движение середины, предвосхищающее колдовские эпизоды «Гармонии мира», растворяется в пикантной джазовой интермедии, где мелодия и синкопированное сопровождение плотно заполняют сложно организованное метрическое пространство. «Страхи» оборачиваются дерзким азартом артистической игры. Они пугают здесь не больше, чем забавные львы на рисунках Хиндемита, шутливо обыгрывающие «опасности жизни».

Самый сильный эмоционально-смысловой контраст вносится в цикл финальным *Adagio* с его масштабностью, глубиной и неожиданным растворением в заключительной песенной мелодии. Финал написан в форме вариаций, продолжительность которых более чем вдвое превышает предыдущую музыку. В теме — типичные черты инструментальной арии, впитавшие в себя общую для всей сонаты диатоническую песенность. Дух мольбы, возвышенного страдания роднит эту музыку с баховскими «Страстями». Вплоть до последней, седьмой, вариации Хиндемит придерживается классического принципа в построении формы. Налицо неизменность тональности, ритмо-гармонической схемы мелодии, общего характера темы. Седьмая вариация — эпилог — совершает неожиданную драматургическую модуляцию. Тема, «до дна» испытанная в процессе предыдущего развития, превращается в трогательный песенно-плясовой напев, который весьма непритязательно завершает сонату. Насколько неожиданно звучит этот поворот по отношению к музыке финала, настолько логичен он в общей непринужденной атмосфере всего произведения. Песня здесь символ

объективного начала, символ самой жизни с ее исцеляющей радостью движения.

Подобным же образом оканчивается соната для арфы (1939). Закрывающая ее песенная тема полна какого-то особенно уютного покоя, будто окутанного мягким светом. Стихотворный эпиграф к финалу (Л. Хельти) рассказывает о маленькой арфе над алтарем, с красной лентой, развевающейся среди золотых струн, об арфе, которая вызывает воспоминания об умерших. Музыка предыдущих частей образно не противостоит финалу. Вся соната написана единой звуковой палитрой, светлой, приветливой, кристально чистой, как будто сама древняя арфа из глубины веков несет с собой наивную радость прошлых времен.

Столь же явные случаи «оживания» инструментов наблюдаются и в других сонатах. Для деревянных духовых Хиндемит пишет живые, неотяжеленные пьесы, чуждые пафосу. Каноническая сонатина для двух флейт — пьеса легкая, подвижная, с финалом, близким старинной жиге. Гобой и английский рожок сохраняют в сонатах Хиндемита свой свирельный характер. В них царит веселость, непринужденность, легкая угловатость движения. Сонаты для фагота и для кларнета особенно богаты контрастами: дерзкая юмористичность сочетается здесь порой с большой внутренней сосредоточенностью.

В сонатах для медных духовых преобладает активный, исполненный силы тон. В них больше эстрадного блеска, и это по-своему влияет на конструктивный облик произведений, в которых можно обнаружить композиционные принципы *concertato*. В сонате для тромбона пафос сдерживается комическим элементом. Блестящая каприччиозная соната для трубы заканчивается величественной траурной музыкой с темой хорала «*Alle Menschen müssen sterben*».

С особой охотой Хиндемит обращается к своей любимице валторне, инструменту, занимающему в его зрелых партитурах неизменно важное место. Главная сфера сонаты для валторны (1939) — лирика, светлая, подчас песенно-гимническая. Широкая, щедрая, чисто валторновая кантилена есть во всех трех частях. Отсутствие острых конфликтов, столкновений компенсируется активным полифоническим развитием и мастерским сопоставлением контрастных тембров валторны и фортепиано по

принципу инструментального концерта. Первая часть дает пример лирико-эпической, песенной трактовки сонатной формы. Последняя определяет и тематизм и структурные принципы. Темы отчетливо закадансированы, их проведения чередуются с куплетной регулярностью, не оставляя места каким-либо межтематическим образованиям. Общий колорит ясный, «распахнутый», воодушевленный. Так, в полную грудь звучат нередко репризные эпизоды хиндемитовских финалов. Гимническая лирика первой части сменяется спокойно-созерцательной лирикой второй. Очень сходная с песенностью фортепианной сонаты «Майн» (№ 1), она привлекает своей мужественной простотой, преломленной через архаический материал, свежестью мягких пентатонно-трихордных гармоний и интонаций. Развитие этой музыки направлено к тем же вершинным точкам гимна, что и в первой части. Постоянно сказывается пристрастие Хиндемита к мощным динамическим кульминациям, до конца исчерпывающим лирический образ. Финал несет еще более сильный, чем в предыдущих частях, натиск ликующей энергии, порой даже кажущийся чрезмерным. Это самая значительная по смысловому весу часть цикла. Как многое в камерной музыке Хиндемита, она представляет собой отблеск монументальных симфонических финалов с их деятельным пафосом.

На рубеже 30-х и 40-х годов появляются три органические сонаты Хиндемита. Первая — имеющая связь с романтическим колоритом написанных в то же время фортепианных сонат; вторая — классически сонатная и классически органная; третья — написанная по образцу хоральных обработок Баха.

Обращение к органу так же естественно для Хиндемита, как и его исключительное внимание к Баху и постоянное стремление выразить в творчестве идею величия и вечной ценности искусства. Некоторые существенные черты стиля Хиндемита не только не противоречат, но вполне соответствуют специфике органа. Имеется в виду полифонический склад музыки с опорой на линейное дыхание мелоса, цельность и замкнутость построений, организующая воля кадансов, объективный характер музыкальных идей. Сонаты демонстрируют характерные особенности органного письма Хиндемита. Самое общее качество этих произведений можно определить как

сопоставление традиционной органной импозантности и величественности со сферой «земной», человечески непритязательной. И.-С. Бах оставил, как известно, великопные образцы органной музыки, насыщая звучность этого инструмента философской многогранностью мысли и живым током контрастных состояний. У Хиндемита эта тенденция приобретает еще более последовательный характер.

В первой части первой органной сонаты отмеченная образная антитеза осуществляется благодаря противоречию между формальными признаками сонатности и внутренним существом музыкального развития. Всем своим драматизмом и романтической патетикой эта музыка обязана вступительному материалу, главная же партия выглядит в сравнении с ним отстраняющей и недраматичной, привлекающей прежде всего своей живой песенностью и деталями гармонического колорита. Однако логика дальнейшего развития укрепляет функцию именно этой темы как главной: активизация в разработке, мудрое утверждение в тихой созерцательной коде, где побеждают свет и покой. Подобная антитеза действует также и в рамках всего двухчастного цикла сонаты.

Во второй части по закону контрастно-составной формы следуют одна за другой возвышенное *Adagio*, драматичная фантазия с чисто баховским сопоставлением декламационных высказываний педали и сокрушительной лавы мануальных импровизаций и, наконец, заключительная часть (рондо), неторопливая, песенно-танцевальная. Мягко и тихо рондо завершает сонату. Кульминация этой последней части падает на второй эпизод с его трогательной детскостью. Хиндемит рекомендует здесь самые инфантильно-характеристические (четырёх- и двухфутовый) регистры органа. По-видимому, это особо важный штрих, так как других регистровых обозначений в сонате нет.

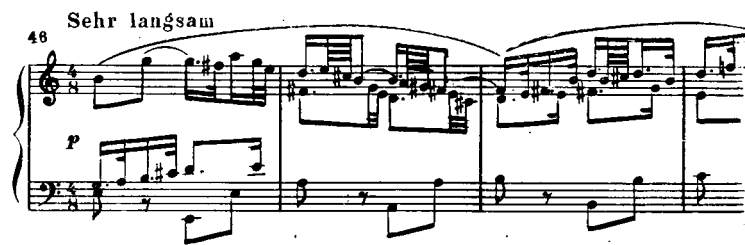
Вторая соната производит впечатление более «архитектурной», с самостоятельной ценностью музыкальных форм, плоскостей и граней.

Многое из первой части напоминает музыку «Художника Матиса». Сверкающее великолепие императивной главной партии первой части неотделимо от стройности ее структуры, от баховски строгой ритмики. Органной помпезности в связи с общим композиционным замыслом

сонаты противопоставляется тон увлеченного концертирования. Уже в пределах главной партии звучит эпизод скорее танцевально характерный, чем обобщенно драматический; он образует с начальной темой примерно такого же типа контраст, как в начале до-минорной органной сонаты Баха. Побочная партия еще более концертна: короткие «валторновые» провозглашения чередуются с чисто органным прелюдированием. Так, уже в экспозицию вселяется динамичный дух *concerto grosso*. В разработке он господствует безраздельно. Даже самая «субъективная» регистровка не в состоянии скрыть антифонную полемику броской главной темы с группой отстраняющих и нивелирующих эпизодов.

Финал сонаты (третья часть), пятиголосная fuga — блистательный итог развития. Постоянство тематизма выдвигает на первый план темброво характеристическое, собственно «концертное» начало. Хроматическая по складу тема, почти не выходящая из сферы *pianissimo*, звучит как воплощение величественной беспристрастности, подобной колоннам космического храма. Двойственность «классицизма» сонаты с контрастами непосредственной живости и отстраняющей холодности звучания решается в финале в пользу второго плана.

Принцип концертирования в органных сонатах Хиндемита связан во многом с полифоническим методом мышления. Не иначе как линейной природой этого стиля можно объяснить пристрастие к сквозной трактовке голосов и многослойной облигатности фактуры. Редкая по красоте медленная часть первой сонаты с ее тремя облигатными голосами написана, например, по принципу баховских органных сонат-трио:



Ассоциации с лирико-философскими *Adagio* Баха так сильны, что кажется сама собой разумеющейся неизменность от начала до конца всей регистровки и даже при-

менение столь любимого Бахом гобойного тембра ведущего голоса.

Принцип облигатности определяет структуру всей третьей сонаты, возникшей на основе старонемецких народных песен. Мелодии песен использованы в сонате, подобно баховским хоралам, как *cantus firmus*.

В первой части («Ach, Gott, wem soll ich klagen») в миниатюрных рамках песенной куплетности действует та же тенденция преодоления драматизма, что и в первой части первой сонаты. Вторая часть («Wach auf, mein Hort»), медленная, где *cantus firmus* проводится в среднем голосе, близка принципу трехплановой облигатности. В последней части («So wünsch ich ihr») *cantus firmus*, теперь уже отчетливо различимый, снова проводится в педальном голосе, и тип развития близок орнаментальным вариациям.

В финале остро характеристическая трактовка органа, свойственная всей сонате, обнаруживается с особой ясностью: здесь нет ничего возвышенно-небесного, царит живой, грубовато-терпкий стиль, будто играет деревенский духовой оркестр. Щедрая красочность регистровки здесь весьма уместна и желательна.

В основе всех трех частей лежит обычный для народной песни структурный принцип А В А<sub>1</sub> В<sub>1</sub>. О сонатности в общепринятом смысле слова не может быть и речи. Название и понятие «соната» истолковывается в духе старых мастеров. И в этом — еще одно доказательство необахианства Хиндемита.

## Фортепианная музыка

Произведения Хиндемита для фортепиано — существенная, хотя и не самая главная часть его инструментального наследия. Стилистическое своеобразие этого композитора, связанное прежде всего с раскрепощенным мелодическим дыханием и новым чувством горизонтальной линии, проявилось самым непосредственным образом в произведениях для инструментов с тянущимся звуком (напомним еще раз о «струнном» воспитании Хиндемита). Тем не менее в зрелых фортепианных опусах композитор пианистичен в самом точном смысле слова.

Отличительная черта его фортепианного стиля — почти классическая многогранность. Он возник из сочетания «чистой» фортепианности, освобожденной, в духе времени, от оркестральной грузности романтиков, с линейной свободой, казалось бы, не свойственной природе клавишного инструмента. При этом происходит синтезирование разных стилистических пластов музыкального прошлого и настоящего.

В ранние годы, когда еще не образовалось органического сплава, эти стилеобразующие элементы прослеживаются довольно отчетливо. Так, красочная трактовка гармонии и непрерывная комплексная текучесть музыкального движения свидетельствуют об импрессионистической манере. Чуть позднее в ряде произведений, особенно в «Камерной музыке» из ор. 36, обнаруживается культ классической полифонии с опорой на стремительную мелкую технику скарлаттиевского типа. Почти одновременно воздействует урбанистический дух и жанровый гротеск новейшей музыки, отчетливая механичность и обнаженность ритма, идущие от джазовой интерпретации фортепиано (финал «Камерной музыки» № 1).

Хиндемит эволюционировал в сторону органического объединения этих столь разных манер. В то же время все более фортепианно осмысленными становились те приемы, которые были рождены в иной инструментальной среде (например, тип движения в фортепианном сопровождении первой части виолончельной сонаты из ор. 11 имеет часто «смычковый» оттенок).

Уже сюита «1922» явилась одним из первых актов синтеза, хотя его составные части здесь еще достаточно самостоятельны и полемически заострены. Впрочем, в полемичности — все содержание этого необычного цикла. Б. Асафьев назвал сюиту «поэмой современного города»<sup>1</sup>. Среди фортепианных сочинений Хиндемита она выделяется своей особой театрально-плакатной программностью. Ее элементы можно видеть и в названии, и в рисунке, сделанном рукой композитора на обложке и изображающем суету городской улицы, хаотическое скопление трамваев, машин, человеческих фигур. Этот рисунок автор предпослал сюите как эпитафия. Программность проявляется также в названии частей, ко-

<sup>1</sup> Г л е б о в Игорь. Элементы стиля Хиндемита. — В кн.: Новая музыка, вып. 2, с. 19.

торые демонстрируют слушателям марш и серию новейших танцев: шимми, бостон, рэгтайм.

Сравнивая сюиту с другими явлениями музыкального «урбанизма», в частности с прокофьевскими «Сарказмами», следует подчеркнуть как отличительную черту ее преднамеренную жанровость, связанную с элементом театральной эксцентрики. В большинстве зрелых и поздних сочинений Хиндемита жанровый гротеск трактуется в духе старых мастеров, часто это как бы подшучивание над сверхусердием и неуклюжестью музицирующих.

В данном произведении все гораздо острее и обнаженнее. Не столько юмор смешного, сколько юмор психологически противоречивого образует его дух и строй. Если говорить о центральной идее сюиты, то она близка и «Крикам мира» Онеггера и некоторым фильмам Чаплина — произведениям, обнажающим недобрую суть сверкающего вихря цивилизации, изображающим «всколыхнутую, но растерянную жизнь...»<sup>2</sup>.

В сюите три моторные и две лирические части (Марш, Шимми, *Nachtstück*, Бостон и Рэгтайм).

В начале — размашисто-дерзкий, гротескно заостренный марш (к цирковому номеру *Luft-Akt*). Его интонационный строй достаточно «ходовой», шлагерный. Он подвергается искуснейшей ритмо-гармонической обработке. На протяжении всей пьесы действует принцип гармонического трения, декларируемый уже в заносчивой вступительной фанfare:



Ритмическая идея пьесы такова, что железная маршевая квадратность проявляет себя часто отнюдь не в квадратных условиях (таков хитроумный монтаж разновременных ритмических кусков в середине пьесы). Оттяжки и обманы лишь усиливают методичность маршевого напора. Во всем — дыхание силы, молодой, агрес-

<sup>2</sup> Глебов Игорь. Элементы стиля Хиндемита. — В кн.: Новая музыка, вып. 2, с. 19.



сивно-деловитой, могущей себе позволить самые неожиданные и дерзкие выходки.

Шимми воплощает самый «шик» цивилизации. Музыкальный процесс уподобляется некоему непрерывному и очень деятельному производству звуковой роскоши. В основе — все средства новейшей эстрады и джаза: эффектные гармонии, упругие синкопы, изобретательный (и в узком и в широком плане) ритмо-монтаж, наконец, трактовка фортепиано как джазового ансамбля, воспроизводящего то глиссандирующие завывания меди, то типичную импровизацию саксофона, то четкую «работу» ударных. Столь обильно растущая роскошь звучаний обратно пропорциональна в этой пьесе ладо-гармонической определенности. От начала до конца здесь царит стихия сплошной неустойчивости, усиливающейся к концу. Самые ясные кадансы политональны. С ладовой стойроны шимми словно балансирует на нитке. Эта неустойчивость предопределяет всю форму и весь эмоциональный смысл пьесы. Второй раздел шимми означает одновременно и кульминацию и срыв. Идея танца-смерча не нова в музыке (Рахманинов, Шостакович). У Хиндемита в связи с общей идеей сюиты она приобретает подчеркнуто урбанистический оттенок.

Рэгтайм сопровождается авторской декларацией о том, как следует исполнять эту музыку: «Забудь обо всем, чему тебя учили на уроках фортепиано. Не раздумывай долго о том, четвертым или шестым пальцем ты должен ударить *dis*. Играй эту пьесу стихийно, но всегда строго в ритме, как машина. Рассматривай рояль как интереснейший ударный инструмент и трактуй его соответствующим образом». Эта знаменитая надпись, своего рода программа действий молодого Хиндемита, могла бы сопровождать не один опус Прокофьева или Стравинского тех лет, потому что в ней выразился общий для новой музыки протест против чувствительности и психологической расплывчатости. В контексте сюиты это имеет свой, более конкретный смысл: «машинизированный» рэгтайм звучит сразу после утонченно-сентиментальной музыки бостона как вызов «чувству», хотя характер предыдущих частей сохраняет и здесь свою силу.

В лирических частях сюиты отчетливее видны связи с романтической музыкой. В ноктюрне (*Nachstück*) гос-

подстывает сугубо гармоническая выразительность, подчеркивание холодной статики целотонных звучаний. Гипнотическая гармония этой пьесы может вызвать ассоциации с поздними сочинениями Скрябина. Отличие пьесы Хиндемита — в ее более явной психологической многоплановости и многослойности. Лирический по природе тематизм почти не существует здесь как таковой, вне остраляющего фактора. К средствам остраляения можно отнести, в частности, принцип остродиссонирующего соприкосновения мелодического и гармонического планов: мелодия, вторгаясь побочным тоном в гармоническую вертикаль, нарушает более или менее постоянно ее целотоновость. Уже здесь заключены некоторые драматические потенции, которые приводят в развитии к резким кульминационным вспышкам. Эта музыка романтична по своему жанру, предназначению, побуждению, и в то же время она антиромантична в своем существе, в полной отрешенности от «живой» природы и теплоты человеческих чувств.

«Но это иная — новая — романтика, романтика города, — писал Асафьев, — жуткие настроения в ней объясняются чувством одиночества и пустоты, которое испытывают чуткие люди в городе, особенно — в моменты застылости жизни и ночного молчания, когда даже иронизировать не над чем и когда, взамен шума, грохота и суматошного движения, выступают и как-то по-своему живут вещи — улицы и здания [...]. В противоположность пафосу Жюль Ромена, так щедро создающего „души города“, Хиндемит склонен больше иронизировать над деловой суматохой городского дня и подчеркивать холодность и бездушность городских ночей, прорезанных зигзагами холодного же света»<sup>3</sup>.

В бостоне воскрешены традиции «грустных» и «забытых» вальсов. Идея одиночества раскрывается на этот раз с гротескной наивностью лирической исповеди. Тонкая детализация контрастов, капризная смена «говорящих» и «жестикующих» эпизодов приближают эту пьесу к жанру театра пантомимы.

Колокольный до-диез-минорный аккорд, обрамляющий музыку бостона и появляющийся в наиболее значительных моментах, словно символизирует грань двух

---

<sup>3</sup> Глебов Игорь. Элементы стиля Хиндемита. — В кн.: Новая музыка, вып. 2, с. 19—20.

миров: забытья и тщетно избегаемой горькой реальности. Первый представлен воздушным кружением вальса. Второй — судорожностью контрастов, щемящим колоритом гармоний усталыми частыми *ritenuto*. Торжество этого второго плана со всей полнотой выражается в релризе бостона, где звучит некий отрезвляющий речитатив. В нем все обнажено до сухого, нервного декламационного одноголосия, лишь «вещие» колокольные звучания, неумолимые, как стук крови в виске, сопровождают его. В конце бостона излюбленное хиндемитовское сопоставление мажора и минора идентично состоянию наивной растерянности, в котором утрачивается последняя надежда...

Последовательность частей сюиты основывается не столько на темповом контрасте, сколько на внутреннем, психологическом. Бойкий шаг жизни сменяется показом шумного эlegantного водоворота, самой сердцевины большого города. Далее — отдых, пропикнутый печалью одиночества, тонко театрализованная исповедь и наконец — возврат к моторике, вобравшей в себя динамизм и эмоциональную неустроенность предшествовавшей музыки. Единство идеи придает сюите цельность цикла, а глубина мысли и страстность высказывания делают ее одним из самых ярких созданий Хиндемита.

Жанр фортепианной сонаты у Хиндемита (как разновидность сольной инструментальной сонаты) обладает многими уже отмеченными выше свойствами. Хиндемит обратился к нему в пору наступившей зрелости (1936—1942). Это наложило свою печать на стилистику сонат. Крайности стиля «бури и натиска» остались позади. Многогранность, исчерпывающая полнота в выявлении возможностей инструмента, внимание к красочной и кантиленной (а не только моторно-действенной) стороне фортепиано, наконец, отход от гротеска и сосредоточенность на романтической «камерности» чувств — вот наиболее существенные черты этого стиля в отличие от раннего. Мы не встретим здесь подчеркнута машинизированной техники рэгтайма или откровенно импрессионистической вязкости ноктюрна из сюиты «1922». Фортепианная палитра Хиндемита предстает теперь в единстве многообразия, причем ее диапазон простирается от деловитой бесколоритности полифонической фактуры до красочной звончатости.

Три фортепианные сонаты, написанные в 1936 году, несут в себе неизбежные стилистические аналогии. Каждая из них вполне индивидуальна по содержанию, но возникла, по всей вероятности, не без учета соседних.

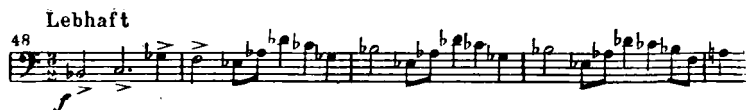
Первая соната — самая романтическая, многоконтрастная, развернутая. Небольшой авторский комментарий гласит: «Стихотворение Фридриха Гельдерлина „Майн“ дало стимул к написанию этой сонаты». Ни о какой сюжетности или иллюстративности здесь говорить, однако, не приходится. Программность сонаты носит обобщенный характер. Ее музыка связана со стихотворением Гельдерлина общей настроенностью — светлым волнением, тоской и радостью поэтических скитаний, прославлением величественного покоя, воплощенного в образе Майна. Можно предположить, что стихотворение немецкого поэта привлекло внимание Хиндемита как выражение его излюбленной идеи — вечных поисков гармонии.

В сонате пять частей. Первая и четвертая звучат в тоне лирического повествования. Песенная основа дает о себе знать с первого же такта. Ясная, как водная гладь, в процессе развития она драматизируется. Это соединение песенности с драматизмом заставляет вспомнить жанр романтической баллады. Вторая и третья части переводят из эпического плана в ярко драматический. Сначала это траурный марш, жесткий, страшный, заостренный до предела в своей суровой трагедийности. Не вносит света и его традиционная середина, втиснутая в рубленые ритмы. Если это «воспоминание», то лишь о суровой деятельной жизни, пришедшей к катастрофе. Далее — яркое «шумановское» скерцо, сгусток силы, энергии, бурной фантазии. И снова — лирика первой части, возвращающаяся в несколько более характерном варианте. Возврат к внутреннему, субъективному понадобился как осмысление драматических коллизий жизни и одновременно — необходимости их преодоления. Это преодоление происходит в финале — единственной сонатной части цикла.

Десятиминутная вторая соната могла бы быть названа сонатиной благодаря непритязательности и легкости ее материала. Небольшие размеры и явная облегченность изложения дают основания предполагать, что соната адресована музицирующей молодежи. Цикл под-

черкнуто классичен: сонатное аллегро сменяется скерцо, которое ведет к финальному рондо, обрамленному неожиданно печальным (как во вступительных разделах гайдновских сонат) *adagio*. Целые, закадансированные темы рассчитаны не столько на дальнейшую их разработку, сколько на полифоническое варьирование и броские контрастные сопоставления. В форме четкие грани преобладают над сквозными развивающимися конструкциями. Сравнивая эту сонату с другими, в ней можно заметить и свои стилистические «изюминки». Такова ориентация на ранний классицизм и в общем облике сонаты и особенно в откровенно гайдновской теме финального рондо.

Последняя из трех сонат соединяет признаки первых двух: серьезность масштабов первой, лаконизм и эстрадную яркость второй. Здесь в наиболее концентрированном виде предстают излюбленные композитором тематические типы. В начале сонаты звучит песенная тема в ритме сицилианы. Середина первой части представляет собой не менее распространенный у Хиндемита инструментально-игровой тематический тип. Приемы мелкой скарлаттиевской техники и «этнодности» (ломаные октавы) выполняют функцию напористого срединного нагнетания, сильно драматизирующего колыбельно-песенную стихию первой части. Налицо динамизация классического инструментализма, отказ от позднеромантической оркестральной трактовки фортепиано в пользу собственно фортепианности. Вторая часть сонаты — блестящее скерцо с шумановским сочетанием звуковой прелести и активной динамики. Совсем иной по происхождению тематический тип — в медленной части, развинутой (сонатная форма без разработки) и очень сумрачной по своему первоначальному колориту. Маршеобразность, песенная объективность интонаций, куплетная периодичность свидетельствуют о традициях современной немецкой песни, а через нее — более старых образцов народно-песенной культуры. Следование этим традициям естественно для Хиндемита, связанного в свое время с «Молодежным движением», возрождавшим дух и строй песен времен Реформации и Крестьянской войны. Элемент суровой архаики достаточно ощутим и в финальных темах, развитых в сложную фугу. Вот первая, главная тема:



Ее настойчивая, почти фанатичная интонационная остринатность связана, очевидно, с трактовкой темы фуги как вызова, провозглашения, а вся идея фуги близка идее пассакалии: не столько испытание темы в разных тонально-гармонических сферах (тональный план фуги не богат слишком далекими отклонениями), сколько гимническое утверждение ее.

Общая концепция третьей сонаты типична для Хиндемита. В ней намечены уже некоторые важные черты драматургии будущей «Гармонии мира». И здесь и там в медленных частях скорбная песнь оборачивается музыкой «божественного покоя». И в том и в другом случае этот ненатуральный покой приводит в конце концов к вполне «натуральной», активной действительности.

Б. Асафьев успел подметить эти тенденции уже в конце 20-х годов. Он писал:

«Это — характерный для Хиндемита прием, в одной из средних частей замыкаться в уютной или жуткой тишине, в тихом и глубоко личном лиризме. ... Музыка третьей части, нежно выразительная и спокойная, как бы сосредоточивается на интимных душевных переживаниях перед тем, как вновь кинуться в жизненный водоворот»<sup>4</sup>.

Опора на многообразные традиционные тематические типы, проявившаяся в третьей фортепианной сонате, имеет для музыки Хиндемита широкое эстетико-стилистическое значение. Она вызвана стремлением к вечному и прочному в искусстве (не без воздействия «консервативного воспитания», о котором говорил сам Хиндемит), так же, как и здоровым практицизмом музыканта. Широта впитываемых истоков при этом сочетается с проверкой на актуальность и созвучность времени. Эффект обновления, индивидуального претворения достигается синтезом генетически разных типов, спецификой ладо-гармонического мышления, ритмической организацией и другими средствами.

Уже говорилось о близком знакомстве Хиндемита с музыкальной культурой средневековья: грегорианской монодией, старонемецкой песней, ранними формами по-

<sup>4</sup> Глебов Игорь. Элементы стиля Хиндемита. — В кн.: Новая музыка, вып. 2, с. 18—19.

лифонического многоголосия. Как можно заключить на примере лишь одного «Художника Матиса», цитирование грегорианских хоралов и старых народных песен есть для Хиндемита не только стилистическая особенность, но и выражение определенной этической идеи. Тот же характер провозглашения, декларации имеют и собственные темы Хиндемита, близкие к грегорианскому хоралу своей строгой ладовой архаикой и степенностью ритмического рисунка:

49 *Sehr breit* Оратория „Бесконечное“

Das La, auf - hör - li , - che. Gro, ßes Ge, setz

Многие оstinato в музыке Хиндемита основаны на подобных мелодиях-аксиомах. Однако подчас композитор довольно резко модифицирует грегорианскую первооснову.

В одних случаях он, сохраняя остов темы, насыщает ее медитативной баховской хроматикой либо почти «додекафонной» зигзагообразностью интонаций:

50<sup>a</sup> Месса. „Credo“

50<sup>b</sup> „Питтбургская симфония“, финал

В других, наоборот, полностью сохраняется диатоническая архаика, но зато внутренняя ритмическая импульсивность преобразует тему. Здесь интересен прием мотивной оstinатности, обязанный своим развитием современному инструментализму. Используя этот прием в продолжении рельефно очерченной полифонической темы, Хиндемит как бы универсализирует последнюю (см. пример 48).

Максимум же универсализации и обобщенности смысла связан с соединением обоих случаев. Но и здесь величие грегорианской первоосновы дает о себе знать (вспомним тему пассакалии из «Гармонии мира», пример 31).

Если все приведенные примеры равносильны в музыкальных концепциях Хиндемита неким тезисам-мотто, то более свободно и непредвзято жанрово он трактует типы инструментальной музыки барокко от жиги до сицилианы, от арии до концертной увертюры. Общим здесь является не столько гротеск, сколько простодушное омоложение этих типов, исходящее из глубокого проникновения в атмосферу старинного игрового музицирования. При этом та или иная модель может предстать со всеми красноречивыми деталями («вздохи», россыпь мелких длительностей в инструментальных ариях баховского типа), а может действовать и минуя конкретные детали, как общий строй мысли. Таковы многочисленные типично увертюрные формулы, несущие идею ансамблевой спаянности.

Наиболее интересными и плодотворными в плане соприкосновения с музыкой барокко являются инструментально-игровые тематические типы Хиндемита. Их новизна — в стихийно выявляющемся импровизационном потоке звуков, освобожденном от всех структурных догм:

51<sup>a</sup> „Бостонская симфония“  
Viol.

The score shows a single staff for Violin in 2/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody starts with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, including some triplets, creating a rhythmic pattern characteristic of Baroque dance music.

The score shows a single staff for Flute in 2/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is highly rhythmic, featuring many sixteenth and thirty-second notes, with some triplets, giving it a light, dance-like quality.

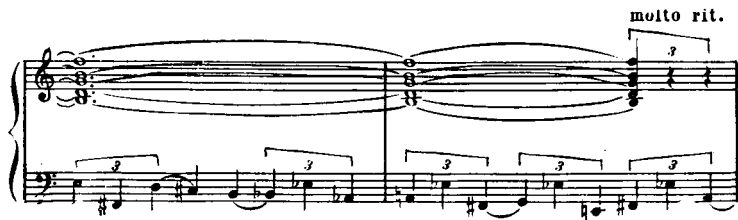
51<sup>b</sup> „Маленькая камерная музыка“ для пяти духовых  
frei Fl. ten. a tempo

The score shows a single staff for Flute in 2/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is highly rhythmic, featuring many sixteenth and thirty-second notes, with some triplets, giving it a light, dance-like quality.

51<sup>b</sup> Органный концерт, 4. 2-я

The score shows two staves for Organ in 2/4 time. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The music features a series of chords and moving lines, with some triplets indicated by a '3' over the notes.





В раннем творчестве Хиндемита выдвижение на передний план чисто инструментальной инициативы носило порой недвусмысленный оттенок полемики с «чувством» («Маленькая камерная музыка для пяти духовых»). Подобный привкус сохраняется и в поздних типах с подчеркнуто негативным смыслом. Пример — эпизод «игры» деревянных духовых, связанный с действиями Валленштейна и его сподвижников в опере «Гармония мира» (то же в заключительной партии первой части симфонии). Однако в широком смысле это явление из числа тех, которые неотрывно сопутствуют музыке Хиндемита, образуя необходимую дистанцию объективно-игрового по отношению к излишне чувствительному.

Хиндемит отнюдь не пренебрегает романтическими типами выразительности, особенно в зрелом периоде. Об этом говорят его плавные песенно-ариозные пасторали, а также драматичные, насыщенные напряженной интерваликой монологи, диапазон использования которых простирается от дьявольских заклинаний («Искушение святого Антония») до сдержанно-суровых маршей:



Если привычную раннеромантическую песенность композитор сопрягает с ладовой архаикой, например, в совершенно диатоническом начале третьей фортепианной сонаты, то драматический комплекс он стремится либо заковать в железные ритмы марша, либо в строгие формы полифонии. И в том и в другом случае мы имеем де-

ло с синтезированием разных по происхождению типов и подчинением их требованиям собственного стиля.

В разные периоды творческой эволюции Хиндемита роль различных типов тематизма была неодинаковой. Но эволюция не означала отрицания прежних художественных симпатий. И поэтому можно с достаточным обоснованием говорить об устойчивой и очень определенной в смысле художественных задач роли в его музыке всех отмеченных выше тематических моделей. (Таковыми являются грегорианика, полифония Баха, романтическая мелодика, современные жанровые образцы.)

Соната для фортепиано в четыре руки интересна тем, что жанр сугубо «домашний» и в каком-то смысле второстепенный превратился в эффектный концертный ансамбль. Именно концертный, потому что от сольных сонат для фортепиано эту сонату отличает больший эстрадный блеск и щедрость колорита. В четырехручном способе воспроизведения композитора увлекла, вероятно, не только идея ансамбля, но и возможность показать в одновременности весь диапазон фортепиано.

Как и в двухручных сонатах, исходная точка — повествовательный характер. В первой части в роли побочной партии выступает для Хиндемита типичный образ, сущность которого выражена ремаркой: «Спокойно, торжественно». Спокойствие этой темы есть «спокойствие силы», подспудная маршевость не вызывает сомнений, хотя она и вовлечена в трехдольный симфонизированный поток звучания. Перед нами мир серьезных дум и порывов. В этой серьезности — отзвук традиционных сонатных аллегро, хотя собственно драматическая борьба кажется здесь уже преодоленной активной и разумной волей.

Блестящее танцевальное скерцо — шедевр эстрадного искусства Хиндемита. При всей остроте и новизне средств, оно не выпадает из той общей атмосферы «уют», о которой уже довелось говорить в связи со зрелым фортепианным стилем композитора. Дерзкие синкопированные ритмы, свидетельствующие о неостывшем интересе Хиндемита к джазу, искрометные пассажи, сочетание динамики с изяществом — все это служит танцу как таковому, без той иронии, которая имела место в сюите «1922» и которая часто сопровождает в современной музыке жанрово-бытовое начало.

В концепции сонаты это эффектная интермедия, область внешнего, противопоставляемого внутреннему, субъективному. Это последнее воплощено в финале с его «уютной и жуткой тишиной». Песенность, неизменный спутник хиндемитовской фортепианной лирики, сказывается и здесь. Однако она преломляется через более сложную призму: через баховский тип инструментальной арии с бисером мелких длительностей, через импровизационность и многосоставность тематизма, фоническую красочность, когда каждый звук фиксируется как «волшебное мгновение». Если бы подобная музыка в своем развитии так и не вышла из сферы личного, можно было бы уподобить ее «неземной» лирике третьей части третьей сонаты для фортепиано и выразить удивление по поводу того, что Хиндемит не написал здесь четвертой, действительной части. Однако уже в экспозиционном изложении сквозь непрерывное цветение звуков пробивается патетика. Середина финала усиливает его «земной» смысл. Репарка «очень живо, но всегда серьезно и весомо» мешает воспринимать эту музыку как полуфантастическое скерцо. В репризе от призрачности не остается и следа, основная тема финала звучит в басах мощно, утвердительно, чеканно.

Соната для двух фортепиано характеризуется отказом от лирики как основы музыкального выражения. Ее величественный облик с гулкими колокольными звучаниями и пафосом мощного звукового конструирования говорит об ином, более универсальном содержании.

«Колокола» открывают сонату и превращают первую часть в торжественную вступительную импровизацию. Звуковое пространство двух фортепиано используется для имитирования натурального звона (удар — вибрирующее затухание с длительным резонированием): мощные аккорды чередуются с раскатами пассажей определенного интонационного «настроения». Столь значительное начало оправдывается логикой дальнейшего развития цикла, где четвертая часть означает кульминацию «мистического чувства». На фоне приглушенных нечастых ударов звучит выразительный речитатив первого фортепиано — речитатив-мольба. Не впервые в жанре инструментальной сонаты Хиндемит вводит стихотворный комментарий (в данном случае — староанглийский стих, повествующий о бренности земных радостей и вечности).

И как часто бывает в хиндемитовских циклах, эта наполненная экспрессией тишина сменяется подчеркнуто волевым звучанием финала.

Финал — высшая точка полифонической действительности в сонате. Эта линия берет начало в энергичной фуге первой части, вмонтированной в *allegro* на правах второго, разработочного проведения главной темы. Далее она дает о себе знать в сдержанном раздумье канона (третья часть), близком сосредоточенной лирике медленных фуг в цикле «*Ludus tonalis*». Наконец, в финальной фуге на три темы возводится гигантский звуковой массив, венчающий сонату.

Цикл «*Ludus tonalis*» (1942) — одно из уникальных по замыслу произведений Хиндемита. Рассматривать его лишь в связи с фортепианной стилистикой композитора было бы недостаточно. Судя по подзаголовку: «Тональные, контрапунктические и пианистические упражнения», — Хиндемит видел в этом сочинении совершенно определенный практический смысл.

Есть, однако, все основания согласиться с Ю. Холоповым в том, что слово «упражнение» следует понимать здесь не в ганоновском и не в нынешнем бытовом, «тренировочном» смысле, а в том более высоком значении, которое придавалось ему в старину. Доменико Скарлатти называл «экзерсисами», упражнениями свои клавирные сонаты. «Клавирными упражнениями» называл И.-С. Бах многие высокохудожественные произведения для клавира<sup>5</sup>.

Цикл Хиндемита создан по образцу баховского «Хорошо темперированного клавира» за восемь лет до появления «24 прелюдий и фуг» Шостаковича — аналогичного опыта возрождения форм классической полифонии. Нет необходимости доказывать, насколько органично для Хиндемита обращение к жанру фуги. Природный дар композитора и живая потребность времени, на которую многие художники XX столетия откликнулись новой объективностью высказывания и новым интеллектуализмом, слились здесь воедино.

Однако «*Ludus tonalis*» означает для Хиндемита и нечто большее. Это выражение художественно-эстетического credo композитора, демонстрация новой звуковой

---

<sup>5</sup> Холопов Ю. Пауль Хиндемит и его «*Ludus tonalis*». — В изд.: *Ludus tonalis*. М., 1964, с 1V.

системы с новым пониманием тональности, а вслед за ней и других важнейших компонентов музыкального мышления. Иначе говоря, этот фортепианный цикл есть то же, чем был для Баха его «Хорошо темперированный клавир». По структуре цикл Хиндемита напоминает величественное архитектурное сооружение, где неотъемлемая черта «строительного» стиля Хиндемита — сочетание красоты с целесообразностью — достигает высшей точки. В цикле двадцать пять пьес: прелюдия, двенадцать фуг с одиннадцатью интермедиями, постлюдия. Подобно Баху, Хиндемит разворачивает здесь широкий мир образов, настроений, жанровых сцен. Различные легко возникающие историко-стилистические ассоциации свидетельствуют о широте авторских художественных обобщений.

Интерлюдии в цикле несут связующую функцию в силу специфического характера. Они, как правило, более непосредственны в своей упругой ритмичности и жанровости.

Фуги сознательно противопоставлены им, хотя и в них в качестве мелодической первоосновы тематизма выступает нередко жанровый элемент. Например, большинство тем связано с танцевальными ритмами. Здесь и «увесистая», в стиле энергичного пляса тема фуги в тональности А, и более мягкая, капризно-прихотливая танцевальность фуг в тональностях Е или В. Плавная ритмическая периодичность в сочетании с экспрессивными, протяжно-песенными интонациями придает теме фуги в тональности Fис характер блюза:

53 *Molto tranquillo*

*p dolce*

минор мажор мажор минор

Тема фуги in As напоминает бодрый марш, тема фуги in D — воинственный клич, in Es — заунывный народно-инструментальный наигрыш. Выразительность неко-

<sup>6</sup> Если бы можно было уподобить весь цикл некоему выставочному залу, то интерлюдии означали бы темп и ритм нашего шага, тогда как фуги — сами «экспонаты», которые мы рассматриваем и которые предстают перед нами в самых разных ракурсах — справа, слева, сверху, снизу, с разных дистанций...

торых тем обострена до яркой характеристичности, например в фуге in G, которая вызывает ассоциации с пьесой Рамо «Курица». Как и интерлюдии, фуги достаточно различны по характеру, а также по степени выраженности в них конструктивного элемента. Среди строго конструктивных фуг, которые располагаются ближе к краям цикла, наблюдаются свои кульминации. Такова фуга in F, с ее медитативной темой, где вся вторая половина представляет собой ракоходный вариант первой. Расположенная ближе к концу фуга in H — это сосредоточенного характера двухголосный канон на прозрачном фоне баса. Однако и в фугах, живая жанровость и пластика которых не вызывает сомнений, можно обнаружить постоянную конструктивную работу. Примером может быть фуга in B — в высшей степени изящное скерцо, переполненное всеми возможными полифоническими вариантами темы: обращениями, кребсами, сжатиями и увеличениями и т. д.

«Ludus tonalis» — вершина конструктивно-полифонического мастерства Хиндемита. Один лишь прием тематического обращения, примененный здесь в самых разных условиях и ракурсах, может быть предметом специального исследования. Наряду с вертикальным обращением Хиндемит использует нередко кребс — горизонтальное обращение темы, более типичное для добаховской полифонии. Здесь особенно заметен интерес Хиндемита к фуге старых мастеров со всеми ее хитростями и головоломками. Поле действия подобных приемов неограниченно: от частных случаев обращений в серединах фуг до целых разделов, «отражение» которых имеет важную драматургическую функцию. Такова ракоходная фуга in F или зеркальная in Des.

Апогей деятельной конструктивной мысли Хиндемита — полное, вертикальное и горизонтальное — обращение прелюдии в конце цикла. Против подозрений в чистой умозрительности говорит здесь не только «надежность» общей конструкции, в частности — органическая связь с тональным замыслом произведения, но прежде всего живое звучание музыки. Оно свидетельствует об удивительной способности композитора мыслить в большой звуковой перспективе. Мир этой музыки — мир специфический, от начала до конца пронизанный новым ощущением звукоблеска.

Необычное начинается уже с титульного листа, где изображен причудливо изогнутый нотный стан. Странным кажется на первый взгляд количество фуг в цикле — не двадцать четыре, а двенадцать. И то и другое, однако, помогает нащупать ключ к некоторым коренным закономерностям музыкального мышления Хиндемита.

«Ludus tonalis» — наиболее радикальный среди других произведений композитора опыт ассимиляции в тональности различных ладовых наклонений, в том числе мажора и минора. Всякая классическая тональность есть одновременно ладотональность. Хиндемитовская же тональность настолько ладово многозначна, что вполне закономерно сохранять за ней лишь главный ее признак: господство центрального тона (отсюда названия фуг: «в тональности С», «в тональности А» и т. д.). Поэтому в цикле не двадцать четыре, а двенадцать полиладовых фуг, а весь цикл представляет собой систему двенадцати тональностей, емких и многозначных. Правила их соотношений строго регламентированы. Тональное расположение фуг следует закономерностям хиндемитовской системы родства, которая зафиксирована в рисунке на обложке «Ludus tonalis».

Бах располагал свои фуги в хроматическом порядке, намереваясь (актуально для его времени) утвердить торжество темперированного строя. Шостакович, закрепив позднейшие достижения мажора и минора, кладет в основу своего аналогичного произведения кварто-квинтовый принцип, что, между прочим, придает его прелюдиям и фугам цельность цикла. Хиндемит идет дальше в расширении понятия «тональность» и в создании циклического произведения на музыкально-теоретической основе. Его цикл имеет главную тональность С, подчиняющую себе все остальные. Эти последние располагаются в порядке убывающего родства по отношению к главной. В противовес логике накопления ключевых знаков и контрастному сопоставлению мажора и минора, Хиндемит выбирает как более для себя существенную степень консонирования основного тона той или иной тональности с основным тоном тональности С, степень слияния их в глубокой тонально-гармонической перспективе. Так возникает некое звуковое семейство — ряд звуков, имеющий прочные акустические предпосылки и являющийся ядром гармонической системы композитора.

Первая часть труда Хиндемита «Руководство по композиции» дает соответствующие разъяснения по этому поводу и обозначает названный ряд звуков как  $R_1$ . Его сравнение со сведенными в одну плоскость дизяными и бемольными ответвлениями кварто-квинтового круга обнаруживает, что различие не так уж велико, хотя и показательно<sup>7</sup>:

$$R_1: C - G - F - A - E - Es - As - \boxed{D - B} - Des - H - Fis$$

$$C - G - F - \boxed{D - B} - A - Es - E - As - H - Des - Fis$$

Звуковая иерархия, зафиксированная в  $R_1$ , имеет универсальное значение не только для фортепианного цикла Хиндемита, но и для всей его музыки. Организуя двенадцать тонов хроматической шкалы по принципу убывающей консонантности с основным тоном, она «излучается», по мысли композитора, всеми элементами гармонии: созвучиями, мелодикой, аккордовым и тональным движением. Значит можно понимать ее как «одну из многочисленных в XX столетии хроматических ладо-тональных систем»<sup>8</sup>.

Материализуясь в  $R_2$  (здесь представлены уже не отдельные звуки, а интервалы), закономерности  $R_1$  определяют «гармонический вес» аккордов и качество их соединений.

По мнению Хиндемита, многие теоретические положения, казавшиеся непоколебимыми, утратили свою прежнюю убедительность. Такова, например, теория обращения, согласно которой «возможно любое расположение звуков аккорда без изменения гармонического содержания и тональной функции. [...] На протяжении более чем двух столетий, — пишет Хиндемит, — это положение служило одной из основ композиторской техники. Между тем оно обнаружило весьма ограниченное значение. За пределами определенной сложности аккорды не могут быть обращены, не утра-

<sup>7</sup> В схеме обведены тональности, занимающие предельно различное местоположение: в  $R_1$  тональности D и B, отстоящие на секунду вверх и вниз от тональности C, диссонируют с ней больше, чем многие другие. В кварто-квинтовом круге, где в силу иного характера тональности действует принцип родства по звуковому составу, тональности D и B достаточно близки тональности C, отличаясь от нее одним-двумя звуками.

<sup>8</sup> Х о л о п о в Ю. О трех зарубежных системах гармонии. — В кн.: Музыка и современность, вып. 4. М., 1966. Важнейшие положения гармонической системы Хиндемита изложены в этой статье, а также в статье того же автора: Проблемы основного тона аккорда в теоретической концепции Хиндемита. — В кн.: Музыка и современность, вып. 1. М., 1962.



тив своего гармонического и тонального смысла; и точно так же невозможно вновь свести эти аккорды к их исходным, более простым формам. Другой, некогда столь непререкаемый „закон“, требовавший, чтобы все аккорды были построены из наложенных одна на другую терций, точно так же теряет притязания на всеобщее значение»<sup>9</sup>.

Эта свобода и в теории и в практике Хиндемита сочетается с довольно строгой гармонической организацией, о чем говорит классификация аккордов с точки зрения их интервального состава и пригодности для тех или иных выразительных эффектов («благородные» трезвучия, «диковинная компания» аккордов с тритонами, малыми секундами и большими септимами, заключительная роль трезвучий, контроль над аккордовым движением, где действуют три вида энергии: ритмическая, мелодическая, гармоническая и т. д.).

Организирующее значение принципа аккордовой классификации для музыки Хиндемита трудно переоценить. Этот принцип означает для композитора не просто лишнюю страховку от случайного и алогичного, а важнейший конструктивный прием, обеспечивающий закономерные подъемы и спады гармонического напряжения и компенсирующий отсутствие традиционных функционально-гармонических связей.

На некоторые специфические черты тональности Хиндемита указывалось выше. Не только в «Ludus tonalis», но и в других сочинениях композитора из-за постоянной ладовой многосоставности она представляет собой скорее господство основного тона, чем традиционную ладо-тональность. Структура ее определяется, во-первых, участием всех звуков двенадцатитоновой хроматической системы, во-вторых, особой иерархией этих звуков, акустически обоснованными степенями родства их с основным тоном ( $R_1$ ).

Непререкаемое господство этого тона — краеугольный камень хиндемитовской тональности. Здесь теория Хиндемита тесно смыкается с практикой. Его композиторские усилия направлены к снабжению музыкального потока более или менее регулярными каденционными

---

<sup>9</sup> См.: Hindemith Paul. Komponist in seiner Welt, S. 125—126.

«подпорками», проясняющими тональность (чаще в начале и в конце темы). Так же, как приход к ладовой определенности, подобные тоники выделяются в сложном движении музыки своей элементарностью и производят впечатление опять-таки сознательно вводимого, регулирующего момента.

Как справедливо замечает Ю. Холопов, «материал, принадлежащий какой-либо хиндемитовской тональности, сам по себе не может с полной бесспорностью указывать именно на эту тональность, а не на другую<sup>10</sup>. «Тоническое суеверие» — постоянная черта гармонического языка Хиндемита. И если трудно обозначить такое явление знаком минус или плюс (баховские мажоры в кадансах тоже были «фактором силы!»), то все же можно утверждать, что без него не состоялась бы специфичность этого строгого, волевого стиля, стиля «могучих кадансов».

Возвратимся к «Ludus tonalis». Хиндемит придает главному тональному костяку произведения крепость и рельефность. В прелюдии происходит модуляция из С в Fis, предвосхищающая весь последующий план сочинения. Постлюдия, являющаяся полным обращением прелюдии, возвращается из Fis в С, придавая циклу черты архитектурной законченности. Внутри сочинения весьма существенна связующе-модулирующая роль интерлюдий, генетически связанных с традиционными прелюдиями. Помимо интонационной подготовки фуг, которая довольно последовательно осуществляется, например, в цикле прелюдий и фуг Шостаковича, здесь действуют часто связи обратного порядка — от фуги к последующей интерлюдии (например, в фуге in D). Сказанного достаточно, чтобы представить произведение Хиндемита как цикл, как нечто цельное и неделимое, а не сборник полифонических пьес, допускающий возможность отдельного исполнения в концерте «малых циклов» — прелюдий и фуг, объединенных попарно.

В названии хиндемитовского цикла есть слово «игра». Действительно, не только общая система звуковых и тональных соотношений, но и каждая пьеса в отдель-

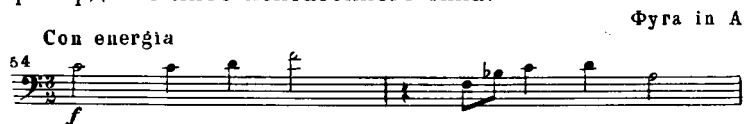
---

<sup>10</sup> Холопов Ю. О трех зарубежных системах гармонии. — В кн.: Музыка и современность, вып. 4, с. 244.

ности «играют» красками — тональными, ладовыми, ритмическими. И здесь, как и в масштабах всего цикла, незыблемым остается центр «земного притяжения» — сила основного тона, будь то функциональная строгость полифонических тем (тоническое по преимуществу начало и конец — отличительная черта хиндемитовского тематизма в целом), продуманная система кадансов-разрядок или логичность тональных смен внутри пьесы.

Ладовая сложность и многосоставность хиндемитовской тональности не подлежит сомнению. (Между прочим, одним из следствий этой сложности явился отказ Хиндемита от так называемых тональных ответов, связанных с тонико-доминантовым напряжением в классической системе мажоро-минора.) Эта сложность неотделима от постоянной ориентации композитора на двенадцатитоновую хроматическую систему. Общее для целого ряда композиторов XX века явление это имеет у автора «Ludus tonalis» индивидуальный аспект.

Как ревностного знатока и любителя старонемецкой народной музыки и музыки средневековья, Хиндемита привлекает нередко диатоника доклассических ладов трихордного либо пентатонного типа:



Случаи обнаженной хроматики сравнительно редки и в общем нетипичны для цикла. Их наличие можно объяснить универсальностью поставленных здесь художественных задач:



Гораздо чаще — и в «Ludus tonalis» и во всей музыке Хиндемита — можно встретить случаи совмещения диатоники с хроматикой, элементов простейшей интонационной пластики с опорой на полную хроматическую систему. Отметим принципиально важный момент: хроматизмы почти незримо вовлекаются в общую диатоническую атмосферу, не нарушая ее основного колорита.

Эта «пезримость» и естественность нередко связаны с тем, что ладовые мутации совершаются с особой плавностью — на полутон вверх или вниз, в зависимости от направленности мелодического движения, и воспринимаются слухом как «задуманное композитором исполнительское повышение (или понижение) строя интонирования»<sup>11</sup>. Во всяком случае, вполне естественно предположить связь этих мутаций с напряженностью мелодического дыхания, идущей от вокальной манеры или игры на духовых инструментах:

56<sup>a</sup> Lento Фуга in C

56<sup>b</sup> Allegro moderato, grazioso Фуга in Des

Одновременно в подобных скольжениях получает дополнительное подтверждение сформулированный Хиндемитом «главный закон искусства построения мелодии», согласно которому опорные точки мелодии продвигаются по секундам<sup>12</sup>. Довольно часто регулятором в нарастании хроматики служит у Хиндемита принцип гармонической комплементарности, постоянного варьирования, и по горизонтали и по вертикали, звуковых ступеней во избежание обычных повторов. В «Руководстве по композиции» Хиндемит с той же последовательностью, с какой отмечает двенадцатитоновые серийные «ряды», требует богатого варьирования ступеней при строении мелодии:

<sup>11</sup> Скребков С. Как трактовать тональность. — «Советская музыка», 1965, № 2, с. 37.

<sup>12</sup> Hindemith Paul. Unterweisung im Tonsatz, Bd I, S. 228.

## Scherzando

„Ludus tonalis“ Ингерлюдая

Такое варьирование осуществляется, как правило, на базе соучастия в сравнительно небольшом фрагменте музыкального произведения сразу нескольких диатонических ладовых наклонений, которые в сумме своей и образуют хроматическую систему. Учитывая характер этих порой кратко намеченных субладов, а также их постоянное и тесное сосуществование, можно назвать описанную хроматическую систему полимодальной<sup>13</sup>.

В музыке Хиндемита встречаются и собственно хроматические ладовые образования, подчас не имеющие ничего общего с диатоникой. Возникающие в одних случаях из-за сугубой конструктивности мелодической линии, в других — как результат сильной деформации традиционного мажорного или минорного лада (например, уменьшенные лады в «Положении во гроб» как результат понижения ступеней), эти явления свидетельствуют о причастности Хиндемита ко всем позднеромантическим и современным завоеваниям трактуемой в подчеркнuto экспрессивном плане хроматики. И все же отмеченный выше принцип, основанный на взаимодействии различных ладов старинной диатоники, является для Хиндемита нормой, центром его универсальной стилистической системы.

Не все явления укладываются здесь в полимодальность. К некоторым из них применимо более широкое понятие — полидиатоника, когда ладовые наклонения приближаются к классически определенным типам мажора и минора или когда они проявляют себя в аккордовом изложении, ничего общего не имеющем с модусами. Однако преобладающая в музыке Хиндемита полифоничность высказывания, прихотливость и свобода ме-

<sup>13</sup> Ладовые наклонения в музыке Хиндемита близки старинным модусам, ладам, получившим свое выражение прежде всего в горизонтальном развитии полимелодической ткани. Это дает право применить термин «полимодальность».

лодического дыхания соответствуют полимодальности как основному принципу ладовой организации.

Особая степень концентрации на небольшом расстоянии многих ладовых качеств отличает систему Хиндемита от полидиатонических систем других современных композиторов. С ассимиляцией мажора и минора связана одна из самых спорных проблем стиля Хиндемита. И если в большинстве случаев это явление не противостоит эмоциональной выразительности музыки, а наоборот, индивидуализирует и утончает ее (такова, например, экспрессивно «мерцающая» fuga in Fis в цикле «Ludus tonalis»), то порой очень последовательно проведенная многосоставность грозит обратиться в своеобразную монотонию и относительную ладовую индифферентность.

Компенсирующее воздействие оказывают во многих случаях рельефно очерченные и ладово определенные, чаще мажорные, кадансовые тоники. Отсутствие в предыдущей музыкальной ткани прямых предпосылок к такой определенности (например, акцентирования терцовых звуков, «индикаторов» мажора или минора) дает почувствовать эти тоники как сознательно вводимую заключительную краску, подобно мажорным кадансам в минорных фугах Баха:

Симфония „Художник Матис“, ч. 2-я

58

При всех соответствиях теории и практики, концепция Хиндемита все же не фиксирует некоторых важных

моментов. В связи с особенностями стиля Хиндемита следовало бы отметить взаимосвязь аккордовых структур со структурой и характером используемых им ладов, предпочтение кварт- и квартквинтаккордов, трихордность, подчас принципиальную антитерцовость. Примечательны и многообразные «полиявления» в гармонии Хиндемита. По-новому активную, многокрасочную и сложную жизнь голосов в его музыке нельзя упустить из виду. Налицо новые приемы координации голосов по вертикали. В одних случаях происходит совмещение функционально различных звуков мелодии. В других вертикаль становится следствием более острых и принципиальных разногласий, возникают моменты политональности.

Особенно же любима Хиндемита полиладовость, когда в сфере действия одного центрального тона происходит живая игра различными ладовыми оттенками (в том числе мажором и минором), вызывая остро звучащие перечения (см. также пример 53):



Хиндемит-теоретик не только игнорирует подобные явления, но даже как будто вообще не признает их правомерности. Теория его в этом смысле консервативнее и уже практики.

Ладо-гармоническая сфера — одна из тех сфер, где отчетливо выступают различия в методе Хиндемита и, например, Шостаковича — двух крупных композиторов-полифонистов современности. Если сравнить «Ludus tonalis» с циклом прелюдий и фуг Шостаковича, то можно заметить, что функциональные и колористические особенности ладов последнего, и старинных (эолийский, ионийский, дорийский, фригийский) и новых (как в фугах *fis-moll*, *Es-dur*), связаны с обострением тяготений внутри одного ладового звукоряда. Даже самые хроматические его темы (например, в фуге *Des-dur*) чужды поли-

диатоническому принципу. Хиндемит же строит свой тематизм на полиладовой (полидиатонической, полимодальной) основе, в чем он безусловно ближе Бартоку, Стравинскому.

Шостакович сохраняет относительно четкую дифференцированность мажора и минора, что дает ему возможность, подобно классикам, использовать их контрасты, в разновременности, непрерывно меняя ладовый облик темы и строя на этой основе длительные эмоциональные нагнетания (в свободных частях фуг). Симфоничность и масштабность его фуг во многом связана именно с этим обстоятельством.

Хиндемит чаще обращается к одновременным ладовым контрастам. Отсюда небольшие размеры его фуг, лишенных драматургии последовательного продвижения и имеющих не столько скульптурную, сколько архитектурную природу. Название его цикла «Ludus tonalis», как уже отмечалось, предусматривает не только последование разнотональных фуг, но и калейдоскопическую, радужную, психологически утонченную игру различных сосуществующих элементов. Ладовая однородность мелодий Шостаковича допустила возможность различных согласований линейного типа — смещений, наплзаний, политональных моментов в кульминации. У Хиндемита подобной линейности тоже много, но с явной тенденцией к тональной близости голосов, усиливающей художественное воздействие ладовой многозначности.



**ВОКАЛЬНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ СОЧИНЕНИЯ**

Как бы ни стремились композиторы к гармоническому единству поэзии и музыки в песне, романсе и других вокально-инструментальных формах, в преобладающем большинстве случаев в разных сочетаниях музыки и слова одно искусство подавлялось другим. Чаще в искусстве пения именно музыка подчиняла себе слово, извлекая из соседства с ним максимальную «пользу»: конкретность образов, определенность структуры, новое богатство выразительных средств самой музыки. Но было немало опытов подчинения музыкальных средств задаче интерпретации слова, опытов «омузыкаливания» речи, извлечения музыкального компонента из самой речи и построения синтетического музыкально-речевого образа (эту задачу по-разному выполняли, например, Мусоргский, Дебюсси, Яначек).

В музыке XX века обе эти тенденции зачастую присутствуют в творчестве одного композитора и проявляются даже на протяжении одного короткого произведения. Нет уже того резкого разрыва, какой существовал между идеально поющими мелодиями итальянского *bel canto* и «мелодикой речи», например, у Даргомыжского или Мусоргского. Но и сегодня у композиторов сохраняются разные «подходы» к слову: от новых опытов создания чисто речитативного, на характерных особенностях разговорной или поэтической речи основанного пения до попытки вернуть музыке утраченное *bel canto* на новом уровне.

Хиндемит не сторонник абсолютизации крайностей в этой области. «Мелодика речи», речевая декламация, специальные эксперименты с речитативом, видимо, его мало привлекали. Но и образцы нарочитого *bel canto*

в его музыке редки. Его «норма» — характерная инструментальная мелодия с поправками на требования текста и той языковой структуры, которая избрана в каждом конкретном случае. Можно сказать заранее, что Хиндемит охотно примиряется с тем, что музыка властвует над словом. Но и к поэтическому тексту композитор проявляет исключительную чуткость. Он способен чувствовать поэзию как настоящий поэт, постоянно сам работающий со словом. Он не наносит поэтическому материалу того непоправимого ущерба, который стал обычным явлением в романсово-песенной и оперно-ораториальной литературе, когда поэтическая структура с вмешательством музыки распадается, семантическая сторона текста обесценивается в конкретных условиях сосуществования музыки и слова, а стихотворная «инструментовка» и все тонкости поэтической техники стираются и заменяются другой, музыкальной инструментовкой. И от поэтического произведения остаются только отдельные, акцентированные музыкай слова, несущие скучной и примитивный смысл. Хиндемит имеет определенный вкус к поэзии и знает цену поэтическому слову. Он изоциренно воспринимает национальные особенности языка и часто обращается к английскому, французскому, латыни, отвергая перевод.

Хиндемит писал на тексты из английской поэзии, делал двойную подтекстовку на немецком и английском языках для некоторых своих произведений (Реквием на оригинальный текст Уитмена, для которого композитор сам создает немецкий эквиритмический вариант текста, последняя опера «Долгая рождественская трапеза», существующая также в немецком варианте, который сделан Хиндемитом). Фонетический строй языка и поэтический стиль оказывают свое воздействие на музыку. Особенно это заметно в хорах а саррелла на стихи Рильке, в мотетах и латинской кантате «Внезапно настанет день», в английских песнях на стихи Китса, Мура, Блейка, Шелли и других, где элементы ладов народной песни органически срастаются с кварто-квинтовыми гармониями и пентатоническими мелодиями, характерными для собственного стиля Хиндемита. В некоторых случаях особенно заметно, насколько «немецкий стиль» Хиндемита глубже и тоньше его иноязычных опытов. Во всех случаях, однако, отчетливость музыкально-речевой декла-

мации и забота об информационной функции слова отступает на второй план в сравнении с другими, чисто художественными задачами.

### **Хоровая музыка**

Хиндемит написал пять крупных произведений в кантатно-ораториальном жанре с участием солистов, хора и различных оркестровых составов. Лишь одно из них — оратория «Das Unaufhörliche» («Бесконечное», «Непрерывное») — относится к довоенному времени (1931), к тем годам, когда Хиндемит был непосредственно связан с условиями музыкальной жизни Германии и внутренне был глубоко зависим от интеллектуальной и художественной среды крупного немецкого города, от идейных, социально-политических течений и лозунгов дня в Германии конца 20-х — начала 30-х годов<sup>1</sup>.

После опер «Убийца, надежда женщин», «Кардильяк», «Новости дня», в которых столь очевидны статически-ораториальные черты, жанр кантаты и оратории не был чужд Хиндемиту. Первый самостоятельный опыт этого рода — оратория на текст Бенна — монументальное хоровое сочинение. В довоенном творчестве Хиндемита это чуть ли не единственное произведение, в котором сочетаются монументальное величие, гимническая торжественность и одновременно — бодрые маршевые ритмы, «деловитость», энергичный напор и музыкальный гротеск.

Оратория «Бесконечное» состоит из трех крупных частей. Первая почти сплошь хоровая, вторая — почти без хора. Поочередные монологи солистов занимают большое место, а хоровые части играют ту же роль, что хоралы в композиции «Страстей» Баха. В продолжительной и разнородной по музыкальному материалу оратории Хиндемита заметна тенденция к симфоническому единству крупной циклической формы. Есть и важные в смысловом отношении тематические репризы. Особное значение придается двум темам первого хора, которые появляются снова в конце оратории. В этом произведении сопоставляются несколько музыкально-смысло-

---

<sup>1</sup> См. об этом на с. 76—77.

вых пластов. Темы вступительного и заключительного хоров звучат как постулаты, исходные тезисы. Они развиваются в полифонических формах. Двойная хоровая fuga (№ 1) трактуется в духе хиндемитовских оркестровых деклараций-провозглашений. Ей предшествует большой вступительный хор, не следующий строгим полифоническим законам, но сама изменчивость звукового потока в нем, с постоянным полифоническим варьированием составных элементов, идеально соответствует образу бесконечности. Той же идее служит постепенное варьированное продление одной из главных тем, вплетение в хоровую ткань мотива «Dies irae», лейтмотивное использование двух первых тем, звучащих в заключительном хоре оратории в увеличении.

Суровые хоровые темы-постулаты выступают в окружении сольных и сольно-хоровых эпизодов. Это новые варианты идеи бесконечности. Диапазон модификаций достаточно широк: от дерзкого соло баса, насмехающегося над ничтожной бренностью великих имен и событий перед лицом вечного круговращения материи (№ 3), до утонченных песенных и ариозных форм. Третий тип музыкальных тем-образов — негативные характеристики, связанные с миром «цивилизации».

Дискуссии с доводами цивилизации посвящена почти вся вторая часть оратории. Здесь и беспокойный, спунктирными ритмами бег в дуэте тенора и баса («Но великая сущность науки!»), и сладкозвучная хвала богам (№ 1С), и суетная бравада «релятивиста» (№ 16), и глумливая эстрадная музыка «Маленького марша» (№ 7, «Но прогресс современной техники!»), основанная на темах цирковой клоунады, взятых буквально из музыки Хиндемита к «Поучительной пьесе» Брехта. В качестве формы дискуссии избираются либо диалог солиста и хора, либо дуэт солистов.

Хиндемит далек, однако, от сознательной театрализации этого спора. Главное здесь — движение мысли и конструктивное единство целого. Отсюда своеобразная непсонификация ораториальной драматургии, что вообще хорошо сочетается с основным характером творчества Хиндемита, сознательно опирающегося на староклассические музыкальные образцы. Имеются в виду такие приемы, как поручение одному солисту противоположных по смыслу и характеру текстов или наложение

на противоположные по смыслу части текста общего музыкального материала ради цельности общей структуры.

Как сочинение, стоящее у вершины зрелого стиля, оратория «Бесконечное» представляет собой некое синтетическое единство, вобравшее в себя и строгую полифонию камерных концертов Хиндемита, и типичное для его опер хоровое письмо, и лирику его инструментальных сонат. Мелодический тематизм и гармония имеют наряду с откровенно современными чертами архаические (грегорианика) и стилизованные (Гендель, культовая хоровая музыка эпохи барокко). Строение музыкальной ткани — имитационно-полифоническое, но на мелодическое развитие тем сильное влияние оказывают структура и содержание стихотворного текста. Характерно для этого сочинения и соблюдение требований хорового письма, и применение чисто инструментальных принципов организации музыкального материала (частые остинато, форма пассакалии и другие). Особое богатство языка, сочетание принципов зрелого письма с остротой и характерностью более ранней манеры Хиндемита делают ораторию одним из самых ярких его произведений.

Следующее сочинение в ораториальном жанре появилось лишь в 1946 году: «Когда во дворе перед домом цвела этой весной сирень» на стихи Уолта Уитмена. Это произведение лишь в связи с его темой и образным строем названо Реквиемом. В нем вовсе отсутствуют формальные признаки заупокойной службы. Это светская музыка, вокально-симфоническая поэма или кантата. Реквием Хиндемита культивирует тот идеал философски одухотворенной красоты, который имеет непосредственную связь с концепцией «мировой гармонии».

Отличие хиндемитовского Реквиема от других современных произведений подобного рода начинается именно с этого. Нельзя отказать ему в актуальности, гражданственности с точки зрения проблематики мира и войны, которой болен XX век и которая столь убедительно раскрыта в «Военном реквиеме» Бриттена. Прямое доказательство этому — весь предпоследний номер произведения — марш, рисующий жуткие картины уничтожения

и «пирровой победы» (кульминационный смысл приобретает здесь зловеще гармонизованный фанфарный мотив у трубы). Однако не это определяет главные тонус произведения, а высокая степень лирического обобщения в созданном здесь образе смерти. Это неотделимо от вдохновивших композитора стихов.

Поэма Уитмена, описывающая многодневное погребальное шествие, посвящена памяти президента Авраама Линкольна. Реквием Хиндемита, созданный вскоре после окончания второй мировой войны, поставлен в связь со смертью президента Франклина Рузвельта и посвящен «Тем, кого мы любим»<sup>2</sup>. Общим для поэта и композитора является также сам дух поэзии космических обобщений и символов, сложно преломивший высокий гражданский пафос обоих художников.

Могут быть с полным правом отнесены к Хиндемиту слова, которые К. Чуковский сказал об Уитмене:

«Это реквием по общечеловеку, плач всякого любящего о всяком любимом, хотя, по словам поэта, лишь одна родная мать была ему дороже Линкольна»<sup>3</sup>.

Не случайно так бережно сохранена Хиндемита в названии произведения уитменовская строка «Когда во дворе перед домом цвела этой весной сирень», которая спорит с ритуальным значением жанра и акцентирует лирическую направленность музыки.

Обращение Хиндемита к поэзии Уитмена естественно, она импонирует ему многими своими качествами. Одно из них — гипнотизирующая музыкальность стихов, которая проявилась и в симфонической логике развития, и в лейтмотивной композиции, основанной на чередовании трех символических образов: птицы, сирени, звезды. Эти образы, то появляющиеся, то исчезающие, отражающие момент высшей душевной напряженности, словно рождены для звукового воплощения. Уитменовская идея высшей «космической» общности мира также близка Хиндемиту с его обобщенно-симфоническим складом мышления. Вероятно, поэтому Реквием дает более универсальное — в сравнении с оперой «Гармония мира» — жанровое решение родственной концепции, свободное от

---

<sup>2</sup> Хиндемит задумал свою ораторию как реквием по павшим в американской гражданской войне, реквием по убитому президенту Линкольна и умершему незадолго до окончания второй мировой войны Рузвельту. Композитор подчеркивает этим широту идейного масштаба поэмы, сочиненной в 1865 году (см. интервью с Хиндемита, опубликованное в журнале «Melos», 1947, Н. 9, S. 254—257). Реквием часто исполняется в авторском переводе на немецкий язык.

<sup>3</sup> Чуковский Корней. Мой Уитмен. М., 1966, с. 27.

требований сцены и приближающееся к нормам абсолютной музыки. Родственность эта заключается в том, что и тут и там (то есть в опере «Гармония мира») образ смерти властно противостоит земной суете как символ высшей, мудрой, недостижимой при жизни гармонии. В поэме Уитмена смерть не разложение, а «мудрая и благодатная сила природы, вечно обновляющая жизнь вселенной»<sup>4</sup>. Отсюда — преодоление ужаса смерти, победа над человеческой слабостью:

Могучая спасительница, ближе!  
 Всех, кого ты унесла, я пою, радостно пою мертвецов,  
 Утонувших в любовном твоём океане,  
 Омытых потоком твоего блаженства, о смерть!<sup>5</sup>

Следуя характеру стихов, а также своим собственным художественным привязанностям (сопоставление апофеозного и человечески скромного во многих произведениях), Хиндемит создает лирический вариант концепции гармонии в сравнении с монументальным в опере и симфонии «Гармония мира».

Все в музыке Реквиема обусловлено этим лирическим началом. Прежде всего — постоянная обращенность внутрь, интимность и взволнованная «речь от автора». Тихое, грустно-сосредоточенное начало и еще более тихий, очень трогательный в своем прощальном красноречии финал почти демонстративно противостоят всякой помпезности. Лиризм этой музыки усиливается господствующей здесь песенной стихией. Она находит свое выражение в широте, открытости интонаций, периодичности структур, в размеренной, нацеленной на хоровое единодушие ритмике. Кульминация этой стихии — гимн «Тем, кого мы любим»:



Песенно-гимнический тон Реквиема в своих бесчисленных градациях оказывается совместимым с самым

<sup>4</sup> Чуковский Корней. Мой Уитмен. с. 26.

<sup>5</sup> Перевод К. И. Чуковского.

тонким душевным откровением. Он задается уже начальным соло баритона, повествующем о падающей звезде и цветущей сирени. Весь Реквием от начала до конца наполнен элегической красотой прощания. Этому служит комплекс традиционных средств: акцентирование минорного колорита звучания (одно из самых ладово определенных сочинений Хиндемита), никнущие интонации, основанные либо на «вздохах», либо на традиционной терцовости:



Необычайная цельность музыкального замысла делает столь общую эмоциональную характеристику произведения позволительной. Это ни в коей мере не противоречит тому свойству музыки Реквиема, которое можно определить как взволнованную многозначность лирического чувства. Она предопределена выбором стихов:

Победная песня, преодолевшая смерть, но многозвучная,  
 всегда переменчивая,  
 Рыдальная, тоскливая песня, с такими чистыми трелями,  
 Она вставала и падала, она заливала своими потоками  
 ночь,  
 Она то замирала от горя, то будто грозила, то снова  
 взрывалась счастьем...

Не в логике следования «от мрака к свету» (или наоборот), а в глубине самой музыкальной материи как «натуральное волнение» души предстает здесь эта многоплановость. Минорная гармонизация мажорных фанфар — лишь одно из ее проявлений. В широком плане это можно наблюдать повсюду: в непрерывном мерцании ладо-гармонических красок, в многозначительности контрастов (от веселого к *misterioso*), в постоянной смене внешне объективного (аскетизм хоровых частей) экспрессивным, личным (соло)...

Структурным прообразом Реквиема можно считать баховские «Страсти». О них напоминает внутренняя завершенность отдельных номеров, неторопливость развертывания, строгая выдержанность колорита, регламентированное чередование солистов, хора и оркестра. Отдельные номера, как в старинной музыке, открываются инструментальными прелюдиями с проведением главной



темы. Хоровые эпизоды, трактованные в действенном плане, как у Баха, являются средоточием конструктивно-полифонической «работы». Такова, например, двойная fuga в седьмом номере, праздничная, энергичная. Партии солистов соединяют, с одной стороны, декламационность «сухих» речитативов, с другой — глубину и выразительность арий.

Структурный и драматургический облик Реквиема вырисовывается уже в самом общем обзоре всей последовательности его номеров.

Вступление — оркестровое остинато, где «колокольно» и настойчиво звучит скорбная тема с интонацией вздоха.

1. В эпически широких партиях баритона и хора экспонируются центральные образы-лейтмотивы: сирени, звезды, «мысли о нем, о любимом». Трехчастная композиция.

2. Продолжение «экспозиции»: образ поющего дрозда, постоянно сопровождаемый лейттембром меццо-сопрано. Композиция типа ариозо.

3. Смена лирического плана действенно-объективным («День и ночь путешествует гроб»). Грандиозный хоровой марш в развитой трехчастной форме с мощными очертаниями и резюмирующими оркестровыми кульминациями. («Все на земле приветствует умершего»).

4. Возврат к замороженной статике начала. Диалог баритона и хора. «Небесная», кристально чистая музыка, сопутствующая всюду образу звезды.

5. Дрозд, его тихий призыв. Углубление эмоциональной сферы предыдущего номера.

6. Песня баритона с хором, песня для «милой, широкой души, что ушла», полная ласки, заботы, любви, перерастающая в гимн (№ 7) — самый внушительный номер Реквиема. Очень развитая двойная fuga с раздельной экспозицией. Каждая из тем, судя по их использованию в дальнейшем, символизирует все самое активное, деятельное, живое. Драматургия непрерывного *crescendo* от псалмодийной интродукции — к динамичнейшей репризе обеих тем и к коде, близкой в своем утверждающем пафосе к симфоническим кодам Хиндемита.

8. Лирическая кульминация в дуэте солистов. Экспрессивно звучащий гимн «Тем, кого мы любим».

9. Гимн смерти, начинающийся огромным рондо. Тон томительной сарабанды сменяется музыкой плясового характера, радостным прославлением смерти. Круговорот эмоционально несовместимых образов, судорожность контрастов, приглушенный, обессиленный конец (в стихах, между прочим, этого нет!) наталкивает на мысль о новых, не затронутых ранее содержанием Реквиема обстоятельствах, «смыслах» смерти, ее жуткой предыстории.

10. Батальные сарбанды, в которых конкретизируется эта предыстория. Рондо с рефреном в характере военного марша. Трагический гротеск — фанфары «пирровой победы».

11. Эпилог. Тихий экстаз прощания.

Эта длинная цепь конструкций, за некоторыми сознательными исключениями (№ 9, 10), характеризуется самой непосредственной смысловой взаимосвязью текста и музыки. А исключения эти весьма показательны. Обличья смерти ошеломляюще различны. Она — земля, радость, нежность, экстаз, она же — вечный источник человеческих страданий, потому что является следствием несовершенств и жуткой сумятицы жизни. Драматургия Реквиема такова, что этот «второй план», усиленный средствами музыки, пробивается сквозь первый, образуя кульминацию перед эпилогом. Последний олицетворяет прощание с миром этих образов, возвращение к началу: почти как эхо прошедшего на фоне хоровых унисонов («и сирень, и звезда, и птица») наслаивается призрачный остигатный звук *cis* у солистов: «Когда во дворе перед домом цвела этой весной сирень»...

Третьим столь же значительным хоровым сочинением Хиндемита была большая кантата «Летите, быстрые ангелы» (50-е годы) на тексты Поля Клоделя<sup>6</sup>. Цикл открывается торжественным гимном (Псалм восемнадцатый, «Триумфальная песнь царя Давида»). Здесь сразу звучит главная музыкальная мысль всего произведения — фанфарная тема в хоровом унисоне. В основе ее интервал малой септимы. Далее музыка представляет собой нанизывание фанфарных, призывных, сурово-заклинательных, гимнических интонаций без явного столкновения конфликтных тем. Это полифоническая оркестровая интерлюдия на теме фанфары.

В противоположность всегдашней «подтянутости» и полифонической собранности хиндемитовского почерка, здесь налицо щедрое цветение всех видов гомофонной фактуры: красочно вибрирующее диссонирование, пышные вариационные напластования, дльщаяся на больших пространствах одна гармония или один фактурный тип. Подобные же художественные задачи заставляют Хиндемита отказаться от сквозных симфонизированных форм его инструментальных произведений. На смену является куплетность, варьированная повторность, анти-

---

<sup>6</sup> Это, собственно, вокально-симфонический триптих, состоящий из трех самостоятельных кантат.

фонный диалог — все, что более пригодно для простого хорового письма.

Наибольшая действенность сосредоточена здесь в партиях солистов. Нервная декламация чередуется с грозной «арией мести» (контральто: «Ты поднимешься, Господь, в своем справедливом гневе»), псалмодия — с решительной поступью маршевой песни. Хор вторит солистам, после их запева поет свой припев в сопровождении духового оркестра. Фактура хора прозрачная, преимущественно трехголосная (часто дублируются тенора и сопрано), опирается на простой трихордный лад и технику свободного линейного скольжения (собственно полифоническая инициатива голосов не выходит за границы гетерофонии) и к тому же ритмически строго размечена в духе грегорианских хоралов. До вступления альта музыка имеет характер прелюдии. Соло снова строится на фанфарной теме. Финал первой части — в характере *maestoso*. Здесь вступает в действие весь состав исполнителей. Оба хора сливаются воедино.

Вторая часть — «Страж ночи» («*Custos quid de Nocte*») — камерная, небольшая, главным образом сольная и связана с психологически более глубокими личными переживаниями. В ее идее нечто общее с «Искуплением святого Антония». В центре одинокий, покинутый человек и его мысли о бытии. Но не хаос противостоит здесь мудрому порядку, а мнимый покой — активной действующей воле. Жажда измученного сознания уйти от жизни («Не вызывай во мне желанья! Дай мне сон. Этот мир, эту ночь, которая не сулит больше ничего впереди...») столь же сильна, сколь и жажда самой жизни («Священный свет! Ты, от которой я рыдаю, которую я проклинаю... ты, которую я ненавижу, люблю, ищу: божественная жизнь».)

В этом эпизоде отразились тяжелые переживания Клоделя, больного, ослепшего, умирающего. Он сочиняет стихи о смерти, о вечной ночи вечного покоя, но мысль его возвращается к надежде на чудо исцеления, на чудо новой жизни, и чудо это вдруг свершается: на короткий миг он видит свет и приветствует солнце.

Это драматическая сцена-монолог. Через блеск земного солнца поэт обретает божественный «вечный свет». Космическое, божественное, земное соединяются в понятии творца, которому человек себя препоручает. Внеш-

него действия в этой сцене нет. Все перенесено в душевную сферу. Хиндемит уклоняется от соблазнов театрализованной оратории. Конфликтность этой музыки чисто симфонического плана. Нет, например, стремления противопоставить солиста хору. Хор в этой части, как и в предыдущей, идет за сольными высказываниями. Вначале это волшебный хорал, вкрадчивый и таинственный («Custos quid de Nocte»), символ слепоты и блаженно-преступного сна. В конце — это гимн, несущий идею торжества жизни. Напряженный диалог целиком звучит в партии тенора. Симфоническое развитие основано на противоположности двух сфер: замороженно-статичной и бунтующей. Кода в свойственной Хиндемиту форме выражает победу света и разума над суетным мраком.

Третья часть — «Песнь к надежде» — исполняется часто отдельно и приобрела широкую известность. В двух ее последних номерах слушатели должны участвовать в исполнении с листами нотных партий в руках. Монументальность, гимнический подъем соответствуют значению этой части как завершающей. Вместе с тем она не менее конфликтно-психологична, чем вторая часть, и это связано прежде всего с поэтическим текстом. Идея нетленной надежды испытывает сопротивление. Ей противостоят не только ужасы насилия, но и нечто более страшное — духовный скепсис. Тем внушительнее и даже фанатичнее звучит заключительный гимн надежде. Ангелы, посланцы бога, летят к народам, чтобы вселить в них бодрость и надежду.

Здесь Хиндемит верен духу своих симфонических финалов, развивающихся как смена антитез. Начальный хор — императивный, в мелодических интонациях действительно преобразующий старинные лады. Он взывает к ангелам: «Спешите, быстрокрылые, спешите к народу, разъединенному, погруженному во мрак безрассудства, спешите...» Следующий хор — рассказ о мученической смерти Христа, о хаосе и насилии в мире зла. В сольных номерах высказывается горькое неверие в силы разума и света. «Песнь о звезде» (кульминация) еще не дает облегчения. В ней все полно замороженной статики и болезненного оцепенения. Однако в следующей оркестровой пьесе как символ живой надежды секвенционно расцветает песенная мелодия. Вступает в действие весь хоровой массив.

Извилисто-аморфная хроматика уступает место суровой диатонике. Монументальное звучание оркестра, хора, поющей «толпы», исполненное величия и строгости грегорианских хоральных мелодий, завершает кантату.

Музыкальная стилистика ее связана главным образом с универсальным предназначением этого произведения, обращенного непосредственно к людским массам. Это определило плакатно-фресковый характер, принцип «широкого мазка», особую лапидарность высказывания, рассчитанную скорее на открытый воздух, чем на концертный зал. Это приближает кантату к сфере прикладной и любительской музыки, тогда как серьезность ее замысла, высокий пафос идеи ставят ее рядом с наиболее значительными сочинениями композитора.

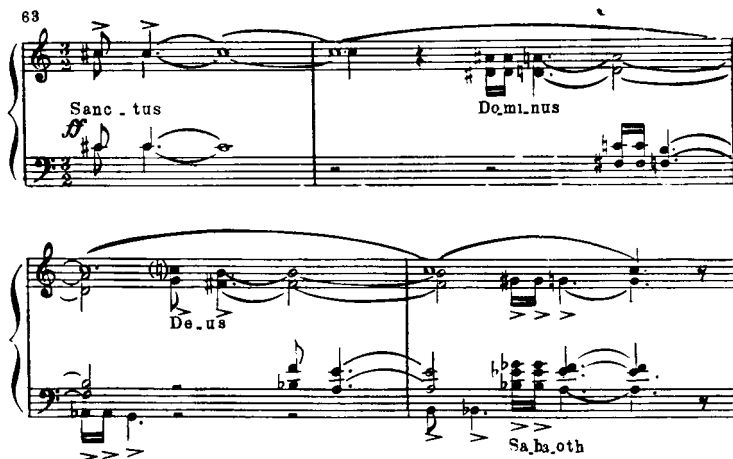
Среди многочисленных произведений для хора а сарпелла особого внимания заслуживает месса. Подобно духовным сочинениям Стравинского, она соединяет черты разделенных веками времен. К старой мессе восходит прежде всего традиционный ординарий с полным соответствием количества частей основным разделам цикла («Kyrie», «Gloria», «Credo», «Sanctus», «Benedictus», «Agnus Dei»).

Традициям старинной музыки обязан также «диктат линии», который проявляет себя в имитационной, фугированной, оstinатной логике развертывания, в преобладании сугубо контрапунктического принципа мышления. Интересно, что двум номерам мессы — «Gloria» и «Credo» — предшествует выписанный ряд звуков, соответствующий *cantus firmus* старинной литургии. Музыкальная реализация такого ряда у Хиндемита, с одной стороны, ярко симфонична, с другой — предельно «дисциплинированна», вплоть до полного подчинения закону *cantus planus* (преобладание звуков равной длительности). В других случаях нет выписанных рядов, но сам принцип оstinатного утверждения темы, даже если она далека от старинной диатоники грегорианского хора, как, например, в заключительных разделах «Credo» и «Benedictus», сохраняет общность с идеей *cantus firmus*. Уже это сочетание оstinатного принципа с опорой на хроматическую систему свидетельствует о родстве строгой полифонии и принципов современной техники ком-

позиции. Привлекательны свежесть ладового языка и органичность сочетания хиндемитовских тем с подлинными мелодиями хоралов. Уже самое начало демонстрирует образец типичной для Хиндемита «квартовой диатоники»:



Отметим здесь также свободу и особую активность ритма, концентрированность экспрессии, гармоническую насыщенность и оркестральность фактуры. Хор не только симфонизирован, но и «театрализован» в духе ораториальных жанров XX века. Подобное впечатление возникает в моменты конфликтных столкновений разных хорových планов, усиленных гармонически противоречивыми комплексами (таков, например, экстатический возглас «Christel» в первой части мессы). Нигде себе не изменяя, Хиндемит вносит в музыку мессы здоровый, подчеркнuto «материальный» динамизм. В этом смысле особенно примечательна часть «Sanctus», варварская, огненная, заклинательная:



Художественный результат синтеза старого и нового можно сопоставить с «Canticum sacrum» или мессой Стравинского.

Новая свобода высказывания в позднем творчестве Хиндемита проявилась не только в гармоническом языке, но и в максимальной гибкости драматургического мышления, когда классические принципы развития наследуются лишь в их самом общем диалектическом качестве. Так, первая часть («Kugie»), сходная по характеру и по идее конечного просветления с «Kugie» си-минорной мессы Баха, формально не образует фуги. Однако самый склад этой части, начинающейся одностольно и постепенно обрастающей активными имитирующими голосами, насквозь полифоничен.

Во второй части («Benedictus») принцип фобурдона действует одновременно с принципом фуги: первая часть «Nosappa» проходит через ряд ответов в секунду, в квинту, через обращения темы, ее стреттное проведение, стреттное совмещение прямого движения с обращением и т. д.

Подобно мотетам и позднему органному концерту, музыка мессы отличается вновь обретенной остротой и напряженностью звучания, представляя яркий образец позднего стиля Хиндемита. Обилие сложных приемов свидетельствует о перенесении в стихию голоса чисто инструментальных норм мышления.

Трудность исполнения а саррелла этой музыки явилась одной из причин замысла второй мессы, которую композитор предполагал сделать более доступной и легко исполнимой (она должна была сопровождаться духовыми инструментами). Эта последняя месса осталась незаконченной.

### **Камерная вокальная музыка**

Молодой Хиндемит, увлеченный поэзией раннего экспрессионизма, интенсивно переживал в своем вокальном творчестве тот процесс, который происходил в творчестве поэтов-экспрессионистов более длительно и постепенно. Вначале лирика экспрессионистов, например Герорга Тракля и Эльзы Ласкер-Шюлер, еще во многом связана была с поэзией импрессионизма и унаследовала от предшествовавшей эпохи упоение языковой красочностью, некоторую отуманенность взгляда, склонность к странному, необъяснимому.

Вокальный цикл Хиндемита ор. 18, напоминающий немного песни Шумана на стихи Гейне ор. 24, воспроизводит эти черты поэзии раннего экспрессионизма. Но уже здесь Хиндемит проявляет высокое мастерство, уверенность в выборе средств, превыше всего ставит лаконизм и простоту. Умиротворенность настроения и культ красоты здесь еще господствуют.

«Опьяненная танцовщица» целиком связана поэтической красочностью стихотворения К. Бока. Песня «Сон» на слова Э. Ласкер-Шюлер занимает всего две страницы, полна изящества, вычерчена тонким штрихом и звучит совершенно прозрачно. Шутливо-ироническая пьеса «На лестнице уселись мои ушки» (К. Моргенштерн) состоит из коротких реплик, пауз и едва намеченных «призвучков» сопровождающей фортепианной партии. Другие песни звучат так же кратко, очень интимно, поэтически зашифрованно. Всюду ясно проступают «дебюссизмы», часто выразительным средством служит двутональное строение каждой миниатюры. Последние песни: «Через вечерние сады» (Х. Шиллинг) и «Трубы» (Г. Тракль) вносят настроение страха и скрытого отчаяния.

Здесь все простое и очевидное таит иной, необъяснимый смысл. Так воспринимается непрерывное, журчаще-бурлящее движение в пьесе «Через вечерние сады» и странная последняя строка: «Ярко-красные флаги. Смех. Безумие. Трубные звуки» в последней песне.

«Молодая служанка» («Die junge Magd» ор. 23), вокальный цикл на тексты шести стихотворений Тракля, напоминающий о «Лунном Пьеро», написан совсем иначе. Это полифонические пьесы для голоса и ансамбля инструментов. Вокально-поэтическая строка введена в полифоническую структуру целого как равноправная составная часть, как еще один независимый голос в контрапункте. Хиндемит как бы заранее соглашается с тем, что сосуществование слова и звука не может быть идеально гармоничным. Каждый составной элемент целого должен оставаться самим собой. Шесть стихотворений Тракля для Хиндемита были началом собственного, оригинального стиля в вокальной музыке.

Тот же тип развивается и в «Серенадах» (ор. 35 на тексты Тика, Эйхендорфа и других поэтов), где принята такая связь голоса и инструментов, при которой совершенно исчезает принцип гармонически сопровождаемого одnogолосия.



Здесь голос и три солирующих мелодических инструмента равны. В крупном плане, таким образом, оказывается, что музыка и текст равноправно и контрапунктически сопоставляются, все время находясь на некоторой дистанции друг от друга.

В цикле на стихи Тракля странно соединяются лирика «в народном духе», предвосхищающая некоторые страницы оперы «Художник Матис», и поэзия затаенных ужасов, намеков и предчувствий, пришедшая сюда со стихами Тракля, повествующими о судьбе соблазненной и покинутой деревенской девушки.

Цикл начинается в медленном движении, идиллической фразой струнного квартета. Далее вступает голос: «Часто у колодца, когда темнеет, ее видят околдованно стоящей, черпающей воду...» В строке «Ведро поднимаются и опускаются, летают галки как тени» прибавляется линия флейты над голосом и квартетом. Кларнет сопровождает новую строку: «Разлетаются ее желтые волосы, слышно, как во дворе пищат крысы. Она опускает воспаленные веки и траву приминает ступнями».

Последние песни как бы отравлены страхом, пронизаны стенами и отдаленным колокольным звоном: «Она просыпается в сладостном очаровании и видит свою уютную постель в золотом солнечном свете. Она тяжело дышит и рот ее как рана... Где-то танцуют, звучит скрипка. Лицо ее парит в воздухе, и волосы развеваются на голых ветвях». Этот лик смерти и безумия в музыке едва проступает. Струнный квартет с флейтой и кларнетом звучит всюду сдержанно и приглушенно.

Самое совершенное из вокальных сочинений Хиндемита написано на стихи Рильке. Его цикл «Житие Марии» появился в 1913 году.

Известно, что Рильке противился желанию музыкантов сочинять на его тексты. Он видел в поэте и композиторе соперников, чуть ли не врагов. Да и к самому музыкальному искусству Рильке испытывал противоречивые чувства: его отвращал концертный зал с привычными формами музицирования. Атмосфера большого людского собрания казалась ему враждебной подлинному искусству. Музыку, по ощущению Рильке, надобно слушать в одиночестве или в церкви. В воззрениях Рильке на музыку было и нечто родственное толстовскому взгляду на «греховное начало», заключающееся в этом искусстве. В то же время сама поэзия Рильке «изнутри», по всей своей сущности музыкальна. И эту музыкальную субстанцию «Жития Марии» Хиндемит использовал для создания самостоятельной музыкальной конструкции. Хотя поэт видел

в музыке опасную и чуждую своим стихам силу, хотя он сам не желал слышать свои стихи с музыкой и всегда подозревал в композиторе самоуправного деспота, который может обращаться с безоружными стихами, как ему заблагорассудится: отнять у них ритм, изменить «для удобства» рифму, разорвать произвольно любую строку, неправильным акцентом уничтожить даже всякий смысл слов, сделать точные и четко выраженные словами мысли расплывчатыми и неясными, — все же композиторы небезуспешно озвучивали Рильке. И все почти, кто в музыке соприкасался с поэзией Рильке, исходили из импрессионистического культа красочности. При этом редко удавалось сбечь поэтическую структуру стиха и еще реже — сохранить его духовную наполненность.

Работа Хиндемита в своем роде единственная и, без сомнений, одна из самых удачных. Цикл Хиндемита «Житие Марии» хотя и возникает в тесной связи с импрессионистической красочностью, с характерными, тонко воспринятыми настроениями каждого из стихов, но связан непосредственно и с их поэтической структурой. Хиндемит главную свою задачу видит в том, чтобы, подобно архитектору, конструировать мелодические арки, дуги, «колонны» и «своды», создавая величественный и строгий храм, соблюдая в своей постройке пропорции и формы, заданные поэтом. Связь звука и слова проявляется не только в подобающей интонации, но и в самом конструктивном принципе, избираемом индивидуально для каждого из пятнадцати стихотворений. При этом звуко-красочное начало то бледнеет, то снова расцветает в музыке Хиндемита, в зависимости от качеств и настроенности поэтического текста.

Музыка Хиндемита не подавляет поэтического текста Рильке. Часто текст требует рассредоточения, разреживания строгой полифонической ткани, и композитор следует этому требованию. Иной раз эмоциональное напряжение стиха заставляет линию голоса выйти из границ чисто инструментальной выразительности. Примерами почти рапсодической свободы в построении мелодии могут служить песни «Перед страстями» и «Pietà», где голос певца выходит из стройного единства полифонических горизонталей и мелодическое пение уступает место взволнованному речитативу.

«Житие Марии» Рильке — цикл из пятнадцати стихотворений, фиксирующих некоторые эпизоды Евангелия в отвлеченно-поэтической манере. Это утонченные фантазии на евангельские темы: рождение Марии, вве-

дение Марии в храм, благовещение, посещение Марии Елизаветой, подозрение Иосифа, откровение пастухам, рождение Христа, отдых на пути в Египет, свадьба в Кане, перед страстями, pietà, успокоение Марии в воскресшем и три фрагмента о смерти Марии.

Музыкальная интерпретация этих стихов, как пишет сам Хиндемит в предисловии ко второй редакции, была для него поначалу лишь экспериментом, пробой сил и освоением незнакомого материала. Но цикл имел большой успех и стал часто исполняться. Хиндемит назвал его «успехом без сенсаций»:

«В домашнем музыкальном хозяйстве они (песни) стали чем-то вроде нужной вещи, из-за которой не поднимают много шума, полезность которой, однако, сама собой разумеется (возможно, это лучшее, чего мог бы себе пожелать композитор)»<sup>7</sup>.

Успех «Жития Марии» Хиндемит расценивает как важную веху своей творческой биографии:

«Сильное впечатление, которое произвело на слушателей уже первое исполнение — ничего подобного я не ожидал,— привело меня впервые в моем бытии музыканта к осознанию этических сил музыки и моральных обязательств творца музыки [...]. Я начал видеть идеал благородной и по возможности совершенной музыки, которого я со временем, возможно, буду в состоянии достигнуть, и я знал, что отныне „Житие Марии“ будет вести меня по этому пути и служить мне мерой приближения к идеалу». Известно, что это стремление к идеалу Хиндемит осуществлял не только в других, более поздних сочинениях, но и путем многократных изменений «Жития Марии».

Некоторые песни из этого цикла: «Рождение Марии», «Подозрение Иосифа», «Рождение Христа», «Отдых на пути в Египет», «Перед страстями», «О смерти Марии» — были оркестрованы (1938—1959) и стали звучать более мягко, сглаженно, подобно родственным по характеру эпизодам оперы «Художник Матис».

В 1948 году Хиндемит, согласно его собственному определению, осуществил новое «Житие Марии» на основе старой версии, но технически и художественно обогатив ее. Композитор признается, что некоторые песни

<sup>7</sup> H i n d e m i t h P a u l. Das Marienleben. Einleitende Bemerkungen zur neuen Fassung. Mainz, 1948. — Все дальнейшие ссылки на высказывания композитора о «Житии Марии» даются по этому же источнику.

переписывал по пяти раз в различных вариантах и более чем двадцать раз изменял в разных песнях отдельные места. Этой переработке музыкальные теоретики и критики придают принципиальное значение.

Мерсман склонен считать, что две редакции «Жития Марии» (1923 и 1948) отражают состояние новой музыки в эти решающие годы и демонстрируют ее достижения и потери. Однако Мерсман здесь знаменательно оговаривается:

«Правда, иногда нам приходится защищать первую редакцию от самого композитора»<sup>8</sup>.

Композитор меж тем подвергает первую работу беспощадной критике. Он пишет в предисловии ко второй редакции, что явным недостатком старой версии было малое уважение к возможностям и требованиям поющего голоса. Вокальная мелодия содержала много трудноисполнимого и вообще неисполнимого: излишества хроматизмов, «отвратительные интервальные скачки» и многое, что противоречит естественному ощущению тональности. Эти просчеты Хиндемит объясняет тем, что композиторы его поколения хотя и искали новой мелодической выразительности, но они вовсе не знали законов образования мелодии и строили свою практику на шатких интуитивных предположениях. А в пренебрежении к законам мелодии и требованиям человеческого голоса новые композиторы чувствовали себя продолжателями Баха, с его в высшей степени инструментальными мелодиями, Бетховена, который написал чуть ли не самые устрашающие из всех вокальных партий, и, наконец, Вагнера, для которого важно было все что угодно, но не хорошо поющая вокальная линия. Эти ссылки на авторитеты Хиндемит теперь решительно отвергает. Он против не оправданных никакими истинно художественными причинами технических трудностей. И общую композицию цикла, его «динамический рельеф» — систему кульминаций и спадов в первой редакции Хиндемит считает случайной и неудовлетворительной.

В новой редакции усиливаются черты единства каждой из четырех групп песен. Первая группа — в лирическом складе, вторая значительно более драматична, и только «Рождение Христа» здесь напоминает об идиллическости первых четырех песен. В песнях второй группы показано много людей, ландшафтов, ситуаций, и толь-

<sup>8</sup> Merzmann Hans. Musikgeschichte in der Abendländischen Kultur. Frankfurt/Main, 1955, S. 297.

ко в последней песне снова появляется Мария как главное действующее лицо. В третьей группе песен мы видим Марию страдающей. Это область сильных эмоциональных кульминаций и самых возвышенных душевных состояний. Последние три песни — эпилог, и они носят более отвлеченный характер. Чисто музыкальные идеи являются здесь в абстрактных формах. В этом эпилоге «люди и события больше не играют никакой роли».

Замкнутость и внутреннее единство четырех групп обусловлены соответствующим выбором формальных признаков (например, только трехдольные размеры в первой «пасторальной» группе и преобладание двудольных размеров во второй). Хиндемит указывает на песню «Свадьба в Кане» как на высшую динамическую кульминацию всего цикла (максимальный объем этой песни, изобилие гармонических смен, разнообразие тональных проявлений и сила тонального тяготения, простота формальной структуры и, наконец, даже максимальное физическое напряжение при ее исполнении). Динамическая волна до «Свадьбы в Кане» непрерывно нарастает, а после этой песни постепенно падает. Но кроме общей динамической кульминации цикл имеет ступенчатый рост эмоционального напряжения — и здесь центром, к которому все стремится, служит «Pietà». А в каждой группе есть еще и свои высокие точки напряжения, от динамических кульминаций не зависящие.

И, наконец, второй фрагмент из «Смерти Марии» Хиндемит выделяет как вершину интеллектуальной сложности в своем сочинении. Три последние песни вообще чище и яснее всего дают образец нового стиля в позднем творчестве Хиндемита, и вершиной этого стиля оказывается вторая из песен о смерти Марии — тема с вариациями, где каждая из вариаций — символическая ступень вознесения и просветления Богородицы.

Строгие формы пассакалии во второй песне цикла, отчетливое полифоническое строение девятой и тринадцатой — это лишь подступы к максимальной строгости формы и чистоте трехголосного склада в предпоследней песне. Голос певца здесь снова инструментален. Фортепианный бас выдерживает упрямое остинато. Вокальный голос и мелодия фортепиано ведутся канонически.

Перерабатывая «Житие Марии», Хиндемит решает в целях большей связности цикла и смысловой оправ-

данности связей ввести специальную систему «тональных символов». Испытанную лейтмотивную систему он отвергает как изжившую себя и превратившуюся в своего рода музыкальную игру. Хиндемит придает особо важное значение тональной структуре пьес, но эти тональные структуры и связи имеют еще и абсолютно реальные, строительные связующие функции. Хиндемит, объясняя свою систему тональных символов, вспоминает старый обычай — издавна существующую и во многом условную договоренность музыкантов о том, что определенные тональности символизируют определенные настроения и состояния. Он педантически настаивает на том, что в его системе тонально-эмоционально-смысловых связей каждый тональный сдвиг, каждая перемена получают свое строго определенное значение.

Воспроизводим здесь кратко тональную схему «Жития Марии», как ее представлял себе композитор, судя по его предисловию. Тональность E— это центр. Она связывается с обликом Марии как родившейся, жившей и умершей для и во имя ее великого сына. Тональность E появляется всякий раз, когда в ходе действия Христос становится в центре событий или занимает главное место в мыслях действующих лиц. В «Свадьбе в Кане» явление Иисуса сопровождается тональностью E. В самых смутных, тонально непроясненных местах песни «Перед страстями» в момент, когда говорится о том, что Христос в страданиях должен найти конец своей земной жизни, звучат как слабый отблеск тонального центра E аккорды, содержащие трезвучие E. Во второй песне, «О смерти Марии», E снова появляется во всей чистоте, как прекрасное видение Марии в небесах. Таким образом, E— символ Христа и отражение его личности в образе Марии.

Сама Мария связывается с тональностью H (доминанта тональности E). Тональностью H начинается и завершается первая песня («Рождение Марии»). Здесь дитя Мария должна появиться на свет, и небо, земля, ангелы, люди и даже животные полны ожидания. Сердца их наполнены тем настроением, которое символически выражается тональностью H; она становится тоникой в песне «Посещение Марии Елизаветой» и продолжает играть важную роль везде, где появляется Мария-девочка и Мария-Богородица (примером могут служить пес-

ня «Откровение пастухам» и последняя песня «О смерти Марии»).

Далее Хиндемит учреждает еще один важный тональный символ — субдоминанту E — тональность A. Если E и H связаны с земной жизнью Иисуса и Марии, то A должна напоминать о второй их сущности, божественной, небесной. Это «небесное» вносят в музыку цикла ангелы, которым всюду сопутствует тональность A. Так, в «Подозрении Иосифа» тональность A как бы с трудом пробивается сквозь прямолинейную грубость плотника Иосифа, через его неверие в чудо. В «Откровении пастухам» тональность «небесного посланца» A доминирует. Когда в «Свадьбе в Кане» внезапно проскальзывает тональность A, это значит, что Мария думает о божественном происхождении и неземной силе своего сына. И последняя песня цикла, где снова появляется ангел, имеет тонику A.

Символика этих трех основных тональностей (E—H—A) дополняется новыми значениями. Тональность C—бесконечное, вечное. Ее дух господствует в песне «Введение Марии в храм». И пространство египетской пустыни тоже передается тональностью C. А в песне об успении Богоматери (предпоследней) просветленная Мария по ступеням тональности C возносится в бесконечное небо.

Тональность Es — символ чистоты, отрешенности, переходящей в безжизненность и в конце концов идентичной смерти (песня тринадцатая). И в песне о рождении Христа тональность Es переживает ту же метаморфозу от зримой земной чистоты к смерти и небесному просветлению.

F находится по отношению к H на расстоянии тритона. С ней связано все ложное, неумное, недалководидное, о чем впоследствии приходится сожалеть. Это сомнение в чистоте Марии в «Подозрении Иосифа», это эгоистическое желание Марии продемонстрировать людям волшебную силу своего сына («Свадьба в Кане»).

G—символ всего идиллического (идиллия рождения Христа в седьмой песне, идиллический конец тринадцатой песни «О смерти Марии» с лирической каденцией в G-dur).

Тональностью B отмечено все, что в человеческих чувствах сопротивляется терпению и вере и заставляет

сомневаться в божественном смысле чудесных, реально необъяснимых явлений. В шестой песне этим сопротивлением наделены пастухи, а в средней части «Pietà» — сама Мария, чьи боль и отчаяние заслоняют силу веры.

Говоря о своей тонально-символической «знаковой системе», композитор, конечно, понимает, насколько он «обременяет звуки мыслями», но надеется этим не помешать одухотворенному исполнению и восприятию музыки. Тот, кто «чувствует в такого рода интеллектуальной нагрузке помеху для восприятия, может оставить без внимания всю эту сторону композиции», — говорит он в предисловии. Но интеллектуальную сложность «Жития Марии» Хиндемит считает тем побудительным фактором, который должен расширить кругозор музыканта в его общем взгляде на возможности музыкального искусства, а слушателю дает дополнительную возможность подняться от пассивной роли простого потребителя музыки выше — к соучастию и истинно глубокому проникновению в ее скрытый смысл.

Начало цикла — «Рождение Марии» — это мир чистой красоты, хрустально-хрупких и прозрачных звучаний. Мир безмятежности, тихого созерцания и робкого изумления:

О, как трудно вам, ангелы, было так звонко  
Не запеть ей осанны звучнее рыданий,  
Когда ведали вы: этой ночью ребенку  
Родилась в мире мать для святых ожиданий<sup>9</sup>.



Эта первая песня имеет много общего с седьмой («Рождение Христа») в тематическом материале, в схожести мелодических линий, в порядке следования интервалов:

<sup>9</sup> Здесь и далее текст Рильке дается по изданию: Рильке Р. М. Жизнь Марии. Пер. В. Маккавейского. Киев, 1914.



65 Breit

Таким образом, слушателю сообщается, что второе рождение (Христа) такое же особенное, как первое, — рождение Марии.

Вторая песня — «Введение Марии в храм» — пассакалия, о которой сам композитор говорит: «Она лучше всего в слышимой форме являет то, что в тексте передано как зримое». Здесь слышен тихий, медленный шаг и чувствуется взгляд, постоянно блуждающий и непрерывно обнаруживающий новые аспекты гигантской, многообразной, но единой архитектуры храма. Это вариации с восемнадцать раз проведенной темой в басу, рисующие величественный образ древнего храма:

...где царствуют колонны,  
Где шаг гнетет ступеней ширина,  
Где арки, полные угрозы, неуклонно  
Давя, замкнули пропасти у ног...

Скромно вначале звучит холодная и четкая басовая тема вариаций, а над ней тепло и человечно начинается свое течение вокальная мелодия:

66 Ziemlich langsam

Um zu be\_grei - fen, wie sie da - mals war muß du  
dich erst an ei - ne Stel - le ru - fen, wo Säu -

С каждым новым повторением темы увеличивается пышность и тяжесть звучания и достигает в одиннадцат-

цатый раз триумфального fortissimo, после чего все стихает. В последних вариациях появляется какая-то одухотворенная восторженность. Этот тихий гимн пропет не во славу архитектуры храма. Это песнь о девочке Марии, перед которой поблекло все величие камня и драгоценного убранства:

...свободно

Такою маленькой из рук чужих ушла  
Она к своей судьбе, что выше всяких сводов,  
Тяжеле храмов всех уже была!

И «Благовещение» и «Посещение Марии Елизаветой» удерживают первоначальный идиллический характер первой песни.

Грубоватая простота «Подозрения Иосифа» — единственный случай «характерно-жанрового» в цикле. Но в нарочитой примитивности этой песни, почти лишенной тонких полифонических красот, хитроумной игры голосов, которая пленяет чуть ли не в каждой части цикла, есть свой выразительный драматургический замысел. Он проходит три стадии в соответствии с переменами в тексте. Чеканная «генделевская» формула в фортепианной партии относится к облику сильного и упрямого плотника Иосифа, но есть в этой песне и другой образ (в средней части) — преклонение и восторг перед деяниями бога и чудом живой природы:

Или дольше станешь спорить ты,  
Гордый плотник, делающий балки,  
С тем, кто скромно из воткнутой палки  
Гонит почки, листья и цветы?

И плотник понял тайну или, вернее, постиг ее бессознательно: «генделевская» тема звучит упрощенно, она раздроблена на части, потеряла свою решительность и упрямство, а голосу дается широкая гимническая мелодия.

«Это все еще проблема первостепенной важности для композитора — воплотить речь со столь многими убедительными словами в эквивалентную музыку, особенно если нет никакого другого выразительного средства, кроме сопровождаемого фортепиано женского голоса», — писал Хиндемит в связи с работой над песней «Откровение пастухам». Его решением проблемы была свободная рапсодическая форма, гибко охватывающая все перемены настроений текста, но далекая от прямоли-

нейной описательности. Ряд поэтически фиксированных явлений здесь велик: ангел, обращающий с небес свою речь к пастухам, сидящим на земле у костров, звезда с невиданно яркими лучами, взошедшая, чтобы просветлить темные взоры и темные сердца простых, не умудренных высокой истиной людей; и тень высокого хлебного дерева, и лица пастухов, в которых ангел читает предназначения им неведомой судьбы... Пастухи знают лишь зной пустыни, ураган и дождь и видят в небе лишь птиц, но предстоит им узреть невиданное чудо: терновый куст, из которого ангел сообщит им весть о деве Марии. Задача передать в музыке это повествование облегчается тем, что весь текст произносится от лица ангела, и сама монологичность создает единый поток в ровном и единоплавленном тоне. Голос льется свободно, иногда умолкая. Неторопливый сказ течет плавно. Инструмент скромно подражает интонациям и ритму речи, но когда голос совсем умолкнет, в инструментальной партии зазвучит торжественный гимн, и мы услышим в нем ту одухотворенную поэзию веры, которая до сих пор пленяет нас в музыке «Страстей» Баха.

Первые звуки песни о рождении Христа повторяют начальный мотив из «Рождения Марии». Это родство матери и сына, единство их «избранности», их божественной судьбы, но удивительно, как хрустальная идиллия Марииных аккордов превращается в грозное предзнаменование судьбы ее сына (см. пример 65), а потом в ласковую, умиротворенную колыбельную:

67 Leicht bewegt

Völ - kern grollte, macht sich mild und kommt in dir

В сущности, вся песня о рождении Христа — это вариации на тему первой песни о рождении Марии. В этой песне есть также тематические и смысловые связи с песнями «Pietà» и «Смерть Марии». В «Рождении Христа» после слов «Aber (du wirst sehen) Er erfreut» вне-

запно появляются пугающие диссонантные аккорды, которые потом образуют главный мотив «Pietà» и вызывают здесь ощущение безнадежности и глубокого отчаяния, в то время как вся песня в целом полна радостных и светлых чувств.

Песня «Отдых на пути в Египет», наоборот, вся в движении и тревоге и предвещает близкий трагический поворот событий.

«Свадьба в Кане» имеет отчетливый динамический замысел: звучность постепенно убывает от самого сильного *fortissimo* через *diminuendo* до абсолютной тишины. Песня начинается инструментальным фугато. Тема угловатая, извилистая, совершенно не вокальная:



Фугато настолько пространно и завершено, как если бы оно было самостоятельной частью цикла. После краткого вокального фрагмента снова появляется фугато как настойчивый рефрен. И далее, в паузах, когда замолкает голос, звучит опять фугато, и вокальная партия развивается над полифоническими сплетениями той же темы фугато, которая появляется в увеличении, варьируется гармонически, ритмически, интонационно, и наконец ее характерные мотивы проникают в вокальную партию. Эта песня может служить образцом сложнейшего полифонического варьирования в вокальной музыке. Начальная тема фугато побеждает все иные интонационно-ритмические элементы и заполняет собой все. Ее угловатость, настойчивость повторений создают впечатление неотвратимости и жестокости того, что готовится впереди, после празднества в Кане, которое было как бы вершиной земного торжества Христа, но — последней вершиной. Земная скорбь, земная суета, тщеславие и роскошь — вот все, что символически вбирает в себя эта живучая, многоликая и неутомимоподвижная тема, начинающая «Свадьбу в Кане» (интересно отметить ее интонационную общность с темой пер-

вой части симфонии «Гармония мира»: это «песнь Земли» — *miseria — fames — miseria*).

«Перед страстями» — цепь горестных причитаний Марии, оплакивание обреченного на смерть сына, судьбу которого она сумела понять, но не имеет сил снести. Каждая фраза голоса бессильно никнет, и так же бессильно вторит ему инструмент.

За плачем следует «*Pietà*», короткое надгробное слово, столь же безутешное и полное страданья.

В этих двух песнях — «Перед страстями» и «*Pietà*» — Хиндемит достигает (на этот раз целиком под властью поэзии Рильке) той вершины вдохновения, того потрясающего душу и до глубины сознания проникающего воздействия искусства, до которого он сумел подняться лишь в редкие, исключительные моменты своего творчества, например, в некоторых эпизодах «Художника Матиса», где речь идет о страданиях и смерти, о жертвенной и незащитной женственности («Положение во гроб», сцена смерти Регины).

Образ Марии у Рильке — вне времени и близок людям везде и всегда как образ скорбящей матери. Она родила сына не для мученической смерти. Ум ее постигает величие жертвы, но душа не может ее принять и простить. И когда все кончено, когда герой мертв, она застыла, окаменев в своем горе, и думает лишь об одном: не о том, что сын бога окончил в муках свою земную жизнь и теперь ждет его величие «иной жизни» на небесах, нет, мысль Марии, мысль матери — иная:

Вот поперег моих колен лежишь ты:  
Я больше не умею  
Тебя родить.

Скупость средств музыкального выражения здесь такова, что слову, казалось бы, отдано полное предпочтение, но слово оказывается закованным в скудные два созвучия, которыми ограничивается музыка этой песни:



И эти два аккорда следуют размеренно и неотступно, как погребальный колокольный звон. Но свершается чудо воскресенья. Мария видит своего сына:

...поблдевший немного от гроба  
 Приблизился к ней он,  
 С душой облегченной — всем телом  
 воскресший...

... лишь на мгновенье  
 Рукою, бессмертие взявшей, коснулся  
 Женского, тяжесть понесшего  
 Стойко плеча.

И стали они, как деревья весною, —  
 Тихо и вечно —  
 В крайней поре своего  
 Истинного единенья.

В этом «воскресении из мертвых», столь кратко и просто описанном Рильке, композитор чудесным образом приметил и отличил один многосмысленный образ — весны, обновления. Песня «Успокоение Марии в воскресшем» выросла из пасхального пения и даже сохранила в своем построении черты пасхального антифона — диалога солиста и хора:

70 *Sehr leise, sanft und zart*

The musical score consists of two systems. The first system shows a vocal line starting with a rest, followed by the lyrics 'Was sie da, mals emp.' with a dynamic marking of *p*. Below it is a piano accompaniment with a dynamic marking of *p* and *pp*. The second system shows the vocal line with lyrics 'fan - den: ist es nicht vor allen Ge - heimnis - sen süß' and a dynamic marking of *pp*. The piano accompaniment continues with a dynamic marking of *pp*. The score is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

Последние три песни, объединенные темой «успения Богородицы», несколько абстрактны и отделены своим более отвлеченным характером от всего, что было прежде. Здесь нет уже страдания и скорби. Остались отдаленные напоминания о событиях земной жизни: заключительная песня содержит короткие отголоски других песен цикла (в такте двадцать третьем фортепиано играет мелодию самого начала первой песни, бывшую там со словами «sie ward wie ein Lavendelkissen», потом появляется фраза из «Благовещенья» и т. д.). Это как бы «эпилог на небесах».

Первая из трех песен (рассказ о последнем смертном часе Марии) звучит, как одна из баховских прелюдий или инвенций с добавлением вокального голоса; и только последний трогательно-земной порыв Марии нарушает бесстрастную ровность течения этой «чистой музыки»:

И свечи увидав у всех в руках,  
Она еще хотела второпях,  
В порыве доброты незъяснимой  
Отдать два платья, бывшие у ней.  
И подняла ко всем свой взор прощальный —  
Неисчислимых слез живой ручей!

Здесь свободная мелодия голоса заставляет фортепиано замолкнуть, но вскоре снова восстанавливается ровное течение «инвенции».

О второй песне из трех последних Хиндемит сказал в своем предисловии к циклу: «Величественность смерти могла быть выражена лучше всего посредством остинато». О вариационной форме этой песни, перекликающейся с пассакалией «Введения Марии в храм», уже говорилось. Сюжетный момент, положенный здесь в основу, сравнительно с другими малозначителен (явление архангела апостолу Фоме), однако он дает повод напомнить снова музыкальные темы, связанные с Марией. Они проходят, как тени, и растворяются в светлом гимне.

### К характеристике стиля

Если представить стиль Хиндемита как некую целостность, основными его определяющими качествами будут: большое постоянство основы при длительной эволюции; открытая связь с традициями немецкого барокко, блестящее владение композиционной техникой и одновременно — трезвый практицизм, ограничивающий виртуозность; постоянная забота о применимости и уместности того или иного приема, забота о реализуемости произведения, о задачах, которые выпадают на долю исполнителя и слушателя.

Строительство крупных форм в сочинениях Хиндемита имеет некоторые специфические особенности: им присущи качества не столько драматургических, сколько архитектурных произведений. Конструкции нередко массивны. В них культивируется устойчивость, мотивированность всех деталей целого, являющаяся результатом тщательного изучения закономерностей и естественных свойств избираемого для каждого случая строительного материала.

Формы и музыкальный язык Хиндемита связаны сложной зависимостью от добросовестно усвоенной им полифонической техники прошлого. Новое и традиционное в нем неразъединимо. Техника музыкальной композиции эпохи барокко, ее инструментальный стиль перенесены в новые условия. Основным методом музыкального мышления осталась при этом полифония. В полифонической ткани Хиндемита конструктивное начало обнажено, рассчитано на наглядность и «слышимость», претендует быть важным элементом образного содержания и требует, чтобы его замечали. В инструментальной музыке композитора полифоническая техни-



ка, тесно связанная с ней вариационность, а также принципы ансамблевого и сольного концертирования инструментов составляют наиболее характерные особенности стиля. На всех этапах творческого пути Хиндемит проявляет неизменный универсализм в сюжетах и темах своих произведений, в выборе жанров и инструментов; в этом отношении он заметно отличается от многих композиторов прошлого и настоящего, культивировавших лишь один относительно замкнутый круг тем, жанров, исполнительских средств. Как видно из предшествующего обзора произведений, Хиндемит был одинаково активен как в сфере синтетических жанров (прежде всего в опере), так и в области чистого инструментализма; по призванию и по технической оснащенности он был и композитором-монументалистом и мастером камерной музыки. Благодаря редкому сочетанию творческой фантазии, профессионального практицизма и ярко выраженных педагогических склонностей, Хиндемит с необычайной для его времени щедростью снабжал репертуаром исполнителей-солистов (от скрипки до контрабаса, от флейты до саксофона и тубы), а также создавал музыку для множества различных ансамблей.

Инструментальный стиль Хиндемита сложился как явление во многом противоположное музыке позднего романтизма с ее перегруженной, нерасчлененной массой голосов и оркестровых красок. Там индивидуальные возможности каждого инструмента зачастую приносились в жертву мощности или красочности звучания целого. Хиндемит выразил дух нового времени. Его инструменты автономно музицируют, свободно проявляя свои индивидуальные, природные свойства. Новая техника сольного и группового музицирования создает отчетливую дифференциацию инструментальных голосов; оркестровые составы всюду уменьшаются, типичным становится «оркестр солистов». В этом отношении вкусы и искания Хиндемита органически связаны с некоторыми общими тенденциями в инструментальной музыке Запада в период между двумя мировыми войнами. Но и в данном стилистическом русле Хиндемит сохраняет свой собственный облик.

Характерными и устойчивыми чертами отмечен тематизм Хиндемита, который тщательно вырабатывался композитором и стал весомым, существенным явлением

современной музыки Запада рядом с широко распространенными «атематическими» структурами некоторых композиторских стилей. В соответствующих главах уже говорилось о многообразии источников и стилистических моделей, на основе которых создавались хиндемитовские темы (от старонемецкой народной песни и грегорианского хорала до эстрадной музыки XX века). Особенно большое значение приобрели для него тематические типы эпохи барокко—от жиги до сицилианы, от арии до концертной увертюры. Так же разнообразны способы претворения этих источников. Немалое значение имело прямое цитирование в одних случаях, в других—стилизация определенного типа или воссоздание общего стилистического характера того или иного исторического прообраза. Но темы Хиндемита, при всей их исторической «стильности», никогда не воспринимаются как реконструкции или «портреты» старины, и уж менее всего композитора интересовала «игра с моделями», стилистический маскарад. Темы Хиндемита всегда глубоко современны, выражают собственный и несомненно актуальный для времени пафос композитора. Через жанровую и интонационную модель выражены в одних случаях особая цельность, возвышенность, национальная характерность, в других—пародийность, игривость, стилистически освеженная наивная веселость.

Хиндемит не стремился противопоставить свой стиль музыке XIX века в целом. Он активно боролся с влиянием Вагнера и его последователей, но в творчестве Брамса, Брукнера, Рegerа он мог видеть своих непосредственных стилистических предшественников. В определенном смысле Хиндемит был антагонистом Шёнберга, и это вполне закономерно. Стиль Шёнберга уходил корнями в мир вагнеровского «Тристана», и реформаторские идеи творца додекафонии имели прямую связь с историческими судьбами «тристановского мира».

Хиндемит был моложе Шёнберга на двадцать лет. До него в музыкальную жизнь Европы параллельно с Шёнбергом и нововенской школой вошли другие творцы «новой музыки»—Стравинский, Барток, Прокофьев, молодые представители французской «шестерки». Они по-иному решали задачи, связанные с кризисом музыкального романтизма. И исторически Хиндемит теснее всего связан с этим новым движением, где,

как уже отмечалось, особенно большую роль сыграло тяготение к «классицизму». И все же, отвергая пафос и стилистику романтического искусства XIX века, Хиндемит имел в нем и свои «опорные пункты» (в зрелый период творчества они дали о себе знать с большей полнотой, чем в молодые годы, время острой полемичности). Однако самым органичным и сильным было его стремление как можно полнее слиться с культурной традицией старых немецких мастеров. Еще в 20-е годы Гендель и Бах стали для него главной опорой как в духовном, этическом, так и в более узком — музыкально-стилистическом отношении.

Есть немало оснований для параллели Хиндемит — Бах. Оба композитора знаменуют собой хоть и не равные по абсолютным величинам, но все же вершинные точки в развитии германской ветви западно-европейской музыкальной культуры. Один из них — Бах, — всю жизнь прожив в своем немецком отечестве, «томился душой» по иным странам и перевоплотил в своих произведениях все национальное богатство музыкальной Европы того времени. Другой — Хиндемит, — столь же интернациональный в своем художественном стиле, большую часть жизни «томился душой» по отечеству, скитаясь по разным странам, хотя, видимо, и сознавал, что того отечества, по которому он томился, реально уже не существует.

Творчество Хиндемита не означает возврата к немецкому прошлому. Ему лишь суждено было завершить работу многоликого немецкого Мастера. В «Житии Марии» он впервые открыто признал своих предков, свою связь с корнями исторически и национально обусловленной культуры. И он остался ей верен.

Бах и Хиндемит вышли из немецкого ремесленного «среднего сословия», из дремучего леверкюновского Кайзерсашерна. В своем стремлении ввысь, к вершинам духовной культуры, Бах поднялся до Большого Лейпцига, откуда ему (в исторической перспективе и ретроспективе) открылся весь мир. В молодости Хиндемит бежал от ремесленного быта и среды «городского музыканта» в художественный бунт 20-х годов, в урбанизм, экспрессионизм и социальный критицизм, сблизивший его с тогдашними «лидерами бунта»: Брехтом, Эйслером, Крженеком, Вайлем. Как только окружающий мир

искусства пришел к относительной стабилизации после первой мировой войны, Хиндемит попробовал просветить своего современника, воспитать, научить его искусству, дать ему позитивную эстетическую программу, а не только «эпатировать» его. В этом он был полезнее многих своих современников. Но история снова сделала крен, и Хиндемит, из своего Кайзерсашерна к этому времени вознесшийся в Берлин, бежал в тихую Швейцарию, а затем уехал в Америку. Естественный процесс развития традиций одной национальной культуры был, таким образом, нарушен. Ситуация стала иной: чуждый мир и художник, утопающий в его сложности. Теперь без наследственного мифа о старых немецких мастерах Хиндемит угрожала потеря себя, растворение индивидуального в «мировом». Миф о творчестве старых мастеров был средством преодоления, отчуждения от всего, что казалось истинным и своим.

Старые немецкие мастера были набожны. Чтобы стать истинным наследником «мастеров», Хиндемит должен был, идя по избранному пути до конца, обрести (или хотя бы художественно стилизовать?) религию дедов. И он действительно обретает (или только в совершенстве стилизует?) мир религиозного созерцания. Без него не было бы светлых, скорбных, медлительных «размышлений о мире» в органных сонатах, мотетах, в «Художнице Матисе» и «Гармонии мира», а осталась бы только агрессивная суетливость, «моторика» быстрой музыки его молодости.

Хиндемит все же не сделался религиозным пророком в музыке XX столетия. Он остался в полном смысле слова гражданином, борцом за свои просветительские идеалы и строителем музыкальных дворцов, крепостей и храмов, разбросанных по всему миру, столь же возвышенных, сколь и прочных.

### **Распространение музыки Хиндемита. Хиндемит в Советском Союзе**

Сегодня музыка Пауля Хиндемита исполняется везде, во всех странах мира, где существует интенсивная музыкальная жизнь с оперными театрами, симфоническими оркестрами, камерными инструменталистами и певцами. Изучение и исполнение музыки Хиндемита всюду

вошло в учебные планы средних и высших музыкальных школ и консерваторий. Едва ли хотя бы одна из стран цивилизованного мира может составить исключение в этом смысле.

Произведения Хиндемита входили в музыкальный обиход разных стран постепенно. Большую роль в распространении его музыки сыграла исполнительская деятельность самого композитора и преданных ему музыкантов. В составе струнного квартета (позже — струнного трио) Хиндемит еще до эмиграции из Германии посетил почти все страны мира.

Гастрольные поездки с квартетом Амара привели Хиндемита в декабре 1927 года в Советскую Россию. Имя этого композитора было уже известно в музыкальных кругах Москвы и Ленинграда. О нем немало писали. Журнал «Музыкальная новь» опубликовал более развернутую, чем в свое время в штутгартской газете, «Автобиографическую записку» Хиндемита, которую композитор, по свидетельству В. Беляева, составил специально для русского читателя.

«Родился я в 1895 году в Ханау. Отец мой, по профессии маляр, был очень музыкален, как и все мои родные (хотя в родстве у нас никогда не было профессиональных музыкантов). Ребенком я уже играл на скрипке и самоучкой освоился с теорией музыки. Систематически учиться музыке я начал с двенадцатилетнего возраста во Франкфурте-на-Майне. В то время я мечтал сделаться скрипачом-виртуозом и завоевать все концертные залы. Но когда я стал старше, мне стало противно то отношение к музыке, к которому вынужден бывает виртуоз, и я безвозвратно перешел на служение камерной музыке. Когда я начал сочинять, мне пришлось преодолевать значительные препятствия (отец мой всеми средствами противился этому бесполезному, по его мнению, занятию), но это только подстрекало мое рвение к работе и, таким образом, подвинуло меня в сравнительно короткое время значительно вперед. Учителями моими по композиции были Арнольд Мендельсон и Бернгард Секлес. Большим подспорьем при изучении композиции мне послужил мой практический опыт: я еще мальчиком упражнялся во всех возможных видах музицирования. Мне приходилось играть в трактирах и кафе на контрабасе, ночами напролет играть танцы, сидеть в курортных и опереточных оркестрах. Кроме того, я выступал в качестве солиста (мне и по сие время приходится выступать солистом на скрипке, альте и виоле д'амур) и в течение семи лет разъезжал с Ребнеровским квартетом в качестве альтиста. Мне приходилось также играть в военных оркестрах. Наконец, последние восемь лет я состою концертмейстером Франкфуртской оперы. В прошлом году (1922) я основал Амар-квартет, которому сразу выпал на долю такой успех, которого мы и не чаяли.

Как вы видите, ничто не осталось мне чуждым в области практической музыки — и я этому рад. По возвращении моем с войны (в 1918 году) я вошел в соглашение с издательством Шотта, которое с этого времени печатает все мои работы. Произведения мои весьма быстро приобрели известность, хотя я об этом никогда не заботился. К сожалению, мне постоянно приходится принимать участие в исполнении моих квартетов. Если вы композитор, то я вам не советую поступать альтистом в квартет. Вам волей-неволей придется писать все новые и новые квартеты, так как разыгрывать старые вам станет совсем неважно»<sup>1</sup>.

Первые исполнения музыки Хиндемита в Советском Союзе относятся еще к 1923 году, когда Вадим Борисовский 4 декабря сыграл в Москве его сонату для альты и фортепиано ор. 11 № 4. Инициатива этого, вероятно первого, исполнения музыки Хиндемита у нас принадлежала музыкальному критику В. Беляеву. На первом исполнительском собрании Ассоциации современной музыки 18 февраля 1924 года в зале Академии художеств в Москве был дан концерт из произведений Хиндемита. 2 января 1925 года квартетом имени Московской консерватории впервые исполнялся струнный квартет ор. 16. 17 февраля 1926 года на пятом исполнительском собрании Ассоциации современной музыки в зале Академии художеств певица О. Татарина и альтист В. Борисовский исполнили вокальный цикл «Смерть смерти». Тогда же прозвучал (в исполнении квартета имени Московской консерватории) впервые в СССР квартет ор. 32.

19 февраля 1926 года в Ленинграде, в Малом зале филармонии пианист А. Каменский играл фортепианную сюиту «1922». 20 октября в Большом зале филармонии Фриц Штидри ознакомил ленинградскую публику с «Концертом для оркестра» ор. 38. Ленинградский кружок новой музыки собрался 2 декабря в Малом зале филармонии, чтобы ознакомиться с «Фортепианной музыкой» ор. 37 (первая часть) в исполнении пианистки С. Орман (вторая часть прозвучала 10 апреля 1928 года в том же исполнении). Одновременно, в первой половине декабря, квартет Амара давал свои концерты в Ле-

---

<sup>1</sup> «Музыкальная новь», 1924, № 4. Этот текст напечатан также в брошюре В. Беляева «Пауль Хиндемита» (Л., 1927, с. 11—12).

нинграде<sup>2</sup>. Хиндемит со своей женой и участниками квартета посещал музыкальные учреждения Ленинграда, слушал исполнение своих камерных сочинений ленинградскими музыкантами.

В Москве в это время (13 декабря 1927 года) в Малом зале консерватории состоялось первое в СССР исполнение «Камерной музыки» № 2 для облигатного фортепиано и двенадцати солирующих инструментов (пианист — И. Рабинович, дирижер — С. Штрассер), а 28 апреля 1928 года в Ленинграде впервые прозвучала «Камерная музыка» ор. 24 № 1 под управлением А. Гаука.

С виолончельными произведениями Хиндемита познакомил русского слушателя гастролировавший Эммануэль Фойерман (концерт в Ленинграде 23 декабря 1928 года).

В декабре 1928 года началась вторая гастрольная поездка квартета Амара в СССР. На этот раз за концертами в Ленинграде<sup>3</sup> последовал концерт в Москве<sup>4</sup>.

Ленинградская критика высоко оценила исполнительское искусство Хиндемита и его произведения.

В аннотации к концерту 30 декабря 1928 года Ю. Вайнкоп писал:

«В одной из своих статей выдающийся германский музыковед Пауль Беккер, говоря о творчестве Хиндемита, отме-

---

<sup>2</sup> Ленинград, Большой зал филармонии. Концерты квартета Амара — Хиндемита. В программе:

6 декабря: Стравинский — Концертино для квартета; Казелла — Концерт для квартета; Кодан — Серенада для двух скрипок и альта ор. 12; Хиндемит — Струнный квартет № 2.

10 декабря: Шуман — Квартет ор. 41 № 3; Барток — Квартет ор. 17; Хиндемит — Квартет № 3.

13 декабря: Моцарт — Квартет d-moll (Köchel 421) Хиндемит — Квартет № 3; Перер — Квартет fis-moll (ор. 121).

17 декабря: Шуберт — Квартет с вариациями на тему песни «Смерть и девушка»; Хиндемит — Трио ор. 34; Равель — Квартет F-dur.

20 декабря: Бетховен — Квартет ор. 95 f-moll; Перер — Трио ор. 77 № 6; Хиндемит — Соната для альта соло: Верди — Квартет e-moll.

Исполнялась ли соната ор. 11 № 5 или соната ор. 25 № 1, установить не удалось.

<sup>3</sup> Ленинград, Большой зал филармонии. В программе:

26 декабря: Шуберт — Квартет Es-dur ор. 125; Хиндемит — Квартет № 3; Дворжак — Квартет As-dur ор. 5.

28 декабря: Шуберт — Квартет g-moll (ор. posth.) Бетховен — Струнное трио G-dur; Мартини — Квартет № 2.

30 декабря: Прокофьев — «Стальной скок». Сюита из балета; Хиндемит — «Камерная музыка» № 5 (солист — автор); Рахманинов — «Колокола».

1 января 1929 года: Хиндемит — Трио ор. 34; Моцарт — Квартет G-dur; Бетховен — Квартет e-moll ор. 59.

3 января: Гайди — Квартет C-dur; Стравинский — Три пьесы; Хиндемит — Пьесы для квартета (Schulwerk ор. 44); Мендельсон — Квартет e-moll ор. 44.

<sup>4</sup> Москва, Большой зал консерватории. В программе 6 января 1929 года; Хиндемит — Квартет № 3; Гайдн — Квартет G-dur ор. 77 № 1. Бетховен — Квартет e-moll ор. 59.

чает ту особенность его музыки, что она кажется созданной самим инструментом для себя, настолько она вытекает из специфических особенностей данного инструмента [...]. Альт как бы ожил и сам замузицировал. Никаких потуг на внешние эффекты, никакой игры в музыкальные бирюльки, полное отсутствие „переживаний” и мелодраматических сантиментов. Сплошной могучий поток музыкального движения, в котором ритм и мелодия — альфа и омега».

Журнал «Жизнь искусства» опубликовал интересный документ, расценивающий творчество Хиндемита и его исполнительскую деятельность в составе квартета Амара с точки зрения идеи *Gebrauchsmusik* и излагающий творческое кредо Хиндемита в конце 20-х годов:

«...Композитор должен писать музыку не в расчете на неопределенного и вялого слушателя современного концертного зала, но сочинять непременно с определенной „целевой установкой”, то есть учитывая не только возможность инструментов, исполнения и прочих технических моментов, но и, в первую очередь, совершенно конкретные запросы, вызывающие появление данной музыки. Короче говоря, музыку надлежит писать „на заказ” — заказ индивидуальный или социальный. Таким образом, продукция музыки вообще должна уступить место продукции: кино музыки, радио музыки, музыки для механических инструментов, школьной музыки, наконец, музыки для широкого домашнего обихода (имея в виду активное — пусть дилетантское — музицирование). В связи с этим Хиндемит выдвигает и другое: композитор должен стремиться не к выражению своих „внутренних переживаний”, но трезво, реально и расчетливо „изготавливать” подобно любому ремесленнику, свой музыкальный товар, определенным образом „сработанный” по заказу „сегодняшнего дня”»<sup>5</sup>.

Мнение ленинградских критиков не было единственным и неожиданным. С 1923 года, после нескольких невнятных упоминаний и беглых замечаний о ранних произведениях Хиндемита в сборнике «Музыкальная летопись»<sup>6</sup> (это следует, вероятно, считать одной из первых на русском языке информаций о композиторе), стали появляться более обстоятельные корреспонденции и статьи о нем в периодических изданиях.

В журнале «К новым берегам» В. Беляев пишет о сюите «1922»<sup>7</sup>. Там же сообщается об исполнении в Вене квартета ор. 22, который «атонален», или, по вы-

---

<sup>5</sup> Статья «Пауль Хиндемит и его квартет» («Жизнь искусства», 1929, № 5) подписана: *Объединение музыкальных критиков при Комитете современной музыки Государственного института истории искусств: Б. Асафьев, В. Богданов-Березовский, А. Будяковский, Ю. Вайнкол, Н. Волжина, П. Вульфшус, С. Гинзбург, А. Грес, Р. Грубер, М. Друскин, А. Крюгер, Н. Малков, В. Музалевский, И. Соллертинский.*

<sup>6</sup> Берлинский сезон и новейшая музыка. — В кн.: Музыкальная летопись. Пг., 1923.

<sup>7</sup> См. журн.: «К новым берегам», 1923, № 3.



ражению композитора, написан в „Хиндемита-мажоре“<sup>8</sup>. Журналы упоминают также об опере «Убийца, надежда женщин», о вокальном цикле «Молодая служанка», о рождественской сказке, о пьесе для марионеток «Нуш-Нуши». Имя Хиндемита появляется на страницах журнала «Музыкальная новь» с начала 1923 года.

Далее, с выходом в свет первых номеров журнала Ассоциации современной музыки «Современная музыка» (с февраля 1924 года), информация о новых произведениях Хиндемита становится более постоянной и точной.

Журнал «Современная музыка» впервые на русском языке напечатал статью, дающую безусловно положительную оценку творческой личности Хиндемита. Статья начиналась высшей похвалой этому композитору и признанием его «носителем наследия вековой германской музыкальной культуры» и в то же время смелым новатором, который «распоряжается этим наследием как настоящий талант, то есть обращая его на создание новых ценностей, а не определяя его на музейное хранение»<sup>9</sup>. Автор статьи В. Беляев писал: «Везде, где идет бой за новое искусство, в первых рядах бойцов мы видим фигуру Пауля Хиндемита [...]. Будучи во всех отношениях самым активным из немецких современных музыкантов, Хиндемит в то же время является и самым талантливым из современных молодых немецких композиторов»<sup>10</sup>.

Охотно и часто писал о музыке Хиндемита Б. Асафьев. Подчеркивая «урбанизм» молодого Хиндемита, Асафьев относился ко всему комплексу выразительных средств в его музыке довольно-таки критически, но все же с благожелательным вниманием и признанием естественной неизбежности подобных тенденций<sup>11</sup>. Непосредственные впечатления от музыки Хиндемита, описанные в 1925 году Асафьевым, быть может, носили отпечаток неосознанного стремления сопоставлять непривычную музыку Хиндемита с музыкой русской традиции и подчеркивать в ней то, что в традициях искусства России и Запада различно. Уже через два года Асафьев в статье «Элементы стиля Хиндемита» акценти-

<sup>8</sup> См. журн.: «К новым берегам», 1923, № 2, с. 63.

<sup>9</sup> Беляев В. Пауль Хиндемит. — «Современная музыка», 1924, январь—февраль, с. 4—5.

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> См.: Глебов Игорь. Хиндемит и Казелла. — «Современная музыка», 1925, № 11, с. 12.

рует национально-немецкие, «дюреровские» особенности письма Хиндемита. В этой статье речь идет о «коренности» и «телесной массивности» образов Хиндемита, столь близких Дюреру, хотя, может быть, эти качества у Хиндемита и были несколько преувеличены Асафьевым ради удачного сравнения<sup>12</sup>.

Удивительна, однако, дальновидность и пронизательность Асафьева, который уже в те годы видит основные черты индивидуального стиля Хиндемита в том, что этот композитор всегда, даже в произведениях с поэтическим текстом, исходит из чисто музыкальной концепции, что всякая партитура Хиндемита демонстрирует логическое совершенство в развертывании музыкальной мысли, «органическую природу» его таланта. Асафьев отметил тогда же общность некоторых образных сопоставлений и технических приемов у Хиндемита и Прокофьева, частое и несколько неожиданное сочетание гротеска и простейших ритмов в маршевых эпизодах музыки этих композиторов (у Хиндемита в фортепианной сюите «1922», в четвертом струнном квартете, в «Концерте для оркестра»). Сближение Хиндемита и Прокофьева оправдано было также стремлением обоих композиторов к расширению сферы тональности в современной музыке, к использованию резкого «неблагозвучия» в образном, выразительном смысле.

«Слушая музыку Хиндемита, — писал в 1927 году Асафьев, — испытываешь столь яркое ощущение бодрости, свежести и новизны, наряду с ритмической стойкостью и волевой устремленностью, что и в голову не приходит подсчитывать в ней жесткие и неблагозвучные интонации. Их не замечаешь. Не до них. И не только при слушании этой темпераментной музыки, но и при анализе ее нет возможности миновать непосредственного сильного воздействия»<sup>13</sup>.

Общее направление оценок Асафьева не расходилось в те годы с мнениями других критиков.

Два приезда Хиндемита с квартетом Амара в СССР (1927 и 1928/29) и многочисленные исполнения его произведений (вплоть до середины 30-х годов) способствовали дальнейшему, более глубокому познанию творчества этого композитора в нашей стране. Русские премьеры симфонических и камерных сочинений Хиндемита сле-

---

<sup>12</sup> См.: Глебов Игорь. Элементы стиля Хиндемита. — В кн.: Новая музыка, вып. 2, с. 13.

<sup>13</sup> См. там же, с. 10.

довали одна за другой: в декабре 1928 года в Ленинграде звучала «Концертная музыка» для духового оркестра (ор. 41)<sup>14</sup>. В 1932 году ленинградская публика имела возможность услышать впервые «Бостонскую симфонию» (ор. 50) под управлением Штидри (11 октября) и концерт для органа с оркестром (24 января, солист — Г. Бёль из Кёльна, дирижер — Штекель из Вены). 13 января 1933 года состоялась ленинградская премьера «Филармонического концерта» (дирижер — Пауль Брейзах). 6 февраля 1934 года ленинградцы слушали «Концертную музыку» для фортепиано, духовых и двух арф, исполненную М. Друскиным (дирижировал Густав Брехер). Наконец, 16 и 18 декабря 1936 года в Большом зале Ленинградской филармонии Штидри дирижировал симфонией «Художник Матис», которая к тому времени стала в Германии музыкальным символом сопротивления гитлеровскому режиму и была запрещена. По свидетельству старых концертных афиш, последним из произведений Хиндемита, исполненных в СССР до начала второй мировой войны, было Каприччио для виолончели и фортепиано ор. 8 (Л. Адамов и Б. Яворский).

Победа нацистского режима в Германии, эмиграция многих немецких музыкантов в США, начало мировой войны — все это не могло не отразиться на состоянии информации о культурной и художественной жизни изолированных войной европейских стран и представителей немецкой антифашистской эмиграции. Произведения Хиндемита не исполнялись в нашей стране до середины 50-х годов.

Введение Хиндемита вновь в концертный репертуар началось исполнением его скрипичной сонаты ор. 11 № 1 Давидом Ойстрахом в декабре 1956 года. 11 мая 1957 года в Ленинграде Глен Гульд играл третью сонату для фортепиано. 25 мая в Москве Загребский камерный оркестр с огромным успехом исполнил здесь еще неизвестную «Траурную музыку» для альта и струнного оркестра (альтист — Стефан Пассаджо, дирижер — Антонио Янигро).

По этому поводу в концертной рецензии Рудольфа Баршай, который вскоре сам со своим камерным оркестром стал исполнять это произведение, было сказано:

---

<sup>14</sup> Концерт гастроллирующего дирижера из Крэфельда Рудольфа Зигеля 14 декабря 1928 года.

«У нас обычно расценивают творчество Пауля Хиндемита как едва ли не целиком формалистическое. Между тем известно, что этот композитор прошел сложный и противоречивый творческий путь. Наряду с произведениями, страдающими расщепленной сухостью, он писал и более человеческую музыку, в которой формальные эксперименты подчинены глубокому содержанию, выражению искренних эмоций. Югославские гости познакомили нас именно с такой пьесой. Эти лучшие стороны творчества Хиндемита не следует предавать забвению»<sup>15</sup>. В связи с первым исполнением в СССР «Симфонических метаморфоз» (21 ноября 1957 года, дирижер — К. Зандерлинг) рецензент журнала «Советская музыка» развивает ту же, высказанную Баршаем, мысль о новой эволюции Хиндемита: «Мы привыкли поинать недобрым словом Хиндемита-конструктивиста, автора надуманно-абстрактной, аэмоциональной музыки, принципиально сторонящейся певучей мелодии, естественного человеческого чувства. Но при этом обычно упускали из вида, что все эти формалистические пороки полностью свойственны прежде всего творчеству Хиндемита двадцатых годов. Хиндемит сороковых годов — это оно, куда более многостороннее явление. В „Симфонических метаморфозах“ он заявляет себя как композитор почвенно-национальный, немецкий, здоровый и сильный. Нельзя сказать, чтобы [...] он полностью отказался от своих прежних принципов организации музыкальной ткани — они дают о себе знать в сложных, линейно-полифонических „сплетениях“, а кое-где в жесткости созвучий. Однако эти принципы чаще уступают место новым задачам, образной выразительности. Здесь есть юмор и сочность»<sup>16</sup>.

«Симфонические метаморфозы тем Вебера» прочно вошли в концертный репертуар и исполнялись в Москве в 1961, 1962, 1963, 1965 годах оркестром Московской филармонии. За послевоенные годы нашими лучшими оркестрами были исполнены почти все крупные симфонические произведения Хиндемита. Первое исполнение симфонии «Художник Матис» в Москве состоялось 11 марта 1961 года (дирижировал Роман Матсов).

Инициаторами исполнения симфонии «Гармония мира» стали дирижеры Е. Мравинский (Ленинград, 17 января 1964 года) и Г. Рождественский (Москва, 2 марта 1964 года)<sup>17</sup>.

По числу исполнений на первом месте стоит в нашей стране камерная инструментальная музыка Хиндемита.

<sup>15</sup> Баршай Р. Загребский ансамбль. — «Советская музыка», 1957, № 8, с. 121.

<sup>16</sup> Сабинина М. В Большом зале консерватории. — «Советская музыка», 1958, № 1, с. 111.

<sup>17</sup> Под управлением Г. Рождественского были исполнены также впервые в СССР симфонии «Serena» (25 января 1963 года) и «Питтсбургская симфония» (7 февраля 1965 года).

Его инструментальные ансамбли, сонаты входят в учебный репертуар всех консерваторий страны. Они же исполняются постоянно в камерных концертах. Одной из лучших исполнительниц музыки Хиндемита была пианистка М. Юдина, оставившая ряд высокохудожественных записей музыки Хиндемита на пластинки. Убедительную интерпретацию фортепианного цикла «Ludus tonalis» дал пианист А. Ведерников<sup>18</sup>.

Очевидно, что исполнители отдают предпочтение инструментальной музыке Хиндемита. Его оперы, хоровые и камерно-вокальные произведения пока еще почти не исполняются. Исключение составил вокальный цикл «Житие Марии» на стихи Рильке, исполненный с заметным успехом в Москве, Ленинграде и Свердловске певицей Лидией Давыдовой и пианистом Александром Бахчиевым<sup>19</sup>. Единственным случаем обращения к оперной музыке Хиндемита остается до сих пор репертуар латышской певицы Лаймы Андерсон (ария из оперы «Святая Сусанна»). Названными здесь произведениями не исчерпывается весь перечень исполняемой в нашей стране музыки Хиндемита. Его скрипичная музыка входит в репертуар лучших скрипачей, и в первую очередь Д. Ойстраха. Его виолончельные сочинения исполняются М. Ростроповичем, Н. Гутман и другими виолончелистами. Многих исполнителей нашла его фортепианная сюита «1922», его соната для арфы. Его альтовая музыка составляет основу современного репертуара альтистов. Постоянно звучат сонаты для духовых инструментов.

Можно предположить, что и вокальная музыка найдет еще своих исполнителей, которым придется, однако, преодолеть немало трудностей, связанных с интерпретацией сложных поэтических текстов и овладением непривычной интонационной спецификой этих произведений.

### **Исследование творчества Хиндемита**

Начало исследования творчества Пауля Хиндемита датируется 1924—1925 годами как на Западе, так и в России. Первой музыковедческой работой на эту тему

<sup>18</sup> Первое исполнение в СССР — 15 октября 1961 года в Москве.

<sup>19</sup> Первое исполнение второй редакции «Жития Марии» состоялось 2 июня 1969 года в Москве.

был сборник «О новой музыке» Франца Вильмса<sup>20</sup>, где Хиндемиту посвящена большая статья со списком сочинений, и можно с уверенностью сказать, что эта работа сохраняет познавательную ценность и свежесть мысли еще и сегодня. Инициатива первых исследований творчества Хиндемита в Германии 20-х годов исходила от музыкантов, группировавшихся вокруг прогрессивного в то время журнала «Melos».

В то время как ежедневная пресса неистовствовала в бурных спорах по поводу сенсационных театральные и концертные дебютов молодого мастера, критики Ганс Мерсман и Генрих Штробель не только своими талантливыми статьями в музыкальных журналах, но и более основательными и фундаментальными трудами о новой музыке старались ввести имя Хиндемита в научный обиход, определить его истинное значение и законное место в европейской художественной культуре XX столетия.

Первый монографический опыт сделан был в 1928 году Штробелем<sup>21</sup>. Попытка включить творчество Хиндемита как важное, неотъемлемое явление нового искусства в широкую панораму современной музыки проделана была Мерсманом в его спорной, но безусловно ценной и в свое время никем не превзойденной по обилию нового материала книге «Новейшая музыка от романтизма»<sup>22</sup>.

Оценка творчества Хиндемита конца 20-х годов, данная в советской музыкальной печати Асафьевым, Беляевым, Друскиным, в целом была и объективной и достаточно глубокой, но относилась она, естественно, лишь к одному, уже завершившемуся периоду творчества композитора и касалась главным образом его инструментальной музыки, преимущественно камерной<sup>23</sup>. Приток живых впечатлений от исполнения музыки Хиндемита к концу 30-х годов прекратился, и соответственно упал интерес исследователей и критиков к продукции этого композитора, судьба которого долгое время заслонена была

<sup>20</sup> Willms Franz. Paul Hindemith. — In: Von neuer Musik. Beiträge zur Erkenntnis der neuzeitlichen Tonkunst. Köln, 1925.

<sup>21</sup> Strobelt Heinrich. Paul Hindemith. Mainz, 1928, 1931, 1948, 1955.

<sup>22</sup> См.: Mer sm a n n Hans. Die Moderne Musik seit der Romantik. — Handbuch der Musikwissenschaft. Potsdam, 1931.

<sup>23</sup> Из вокальных сочинений только «Житие Марии» оказалось в поле зрения русских критиков. Совсем не рассматривались сочинения для музыкального театра.

от европейской, в том числе русской, публики событиями и процессами, исключившими возможность спокойного и объективного познания явлений современного немецкого искусства<sup>24</sup>.

После многочисленных публикаций 20-х и начала 30-х годов значительный перерыв в изучении творчества Хиндемита наступил также и в западноевропейском музыковедении. 30—40-е годы были вообще безвременьем в европейском искусстве, особенно в странах немецкого языка. Читатель мог бы сегодня почерпнуть необходимые сведения об этих тяжелых для искусства и художников годах в документальной и мемуарной литературе, где Хиндемиту неизменно уделяется заслуженное внимание. В частности, в связи с личностью Хиндемита следует назвать литературные труды и мемуары Стравинского, Мясина, Фуртвенглера, Клемперера, Гайсмар<sup>25</sup> и многих других.

Послевоенный ренессанс Хиндемита в Европе вызвал также оживление литературной работы музыкальных исследователей и критиков.

Прежде всего вновь увидела свет в 1948 году существенно дополненная монография Генриха Штробеля — для того времени самая основательная работа о творчестве Хиндемита. Штробель долгое время оставался крупнейшим авторитетом в оценке творчества Хиндемита.

Пятидесятые годы ознаменовались множеством справочно-энциклопедических документальных и исследовательских публикаций о Хиндемите. В ряду прочих следует назвать статью Эберхарда Пройснера в немецкой музыкальной энциклопедии, статью в музыкальном словаре Римана (1959), разделы о Хиндемите в справочниках Р. Бауэра, статью в «Словаре новой музыки» Ф. К. Приберга, статьи об операх Хиндемита в оперных словарях П. Черни и Э. Краузе, раздел об инструмен-

<sup>24</sup> Последняя достоверная информация о Хиндемите касалась национал-социалистической кампании против Хиндемита и Фуртвенглера в 1934—1935 годах (см.: В фашистской Германии. — «Советская музыка», 1935, № 6, с. 83—84). В 1940—1942 годах журнал «Советская музыка» посвятил Хиндемиту еще несколько строк, сообщая о приглашении его в США («Советская музыка», 1940, № 7, с. 93; 1941, № 1, с. 91).

<sup>25</sup> См.: Стравинский Игорь. Диалоги. Л., 1971; Massine Léonid. My Life in Ballet. London, 1968; Furtwängler W. Aufsätze und Vorträge 1928—1954. Wiesbaden, 1956; Klemperer Otto. Meine Erinnerungen an Gustav Mahler und andere autobiographische Skizzen. Zürich, 1960; Geismar Bert, Musik im Schatten der Politik, Zürich, 1948.

гальной музыке Хиндемита в концертном путеводителе К. Шёневольфа<sup>26</sup>.

Особое место в литературе о Хиндемите занимают уже упоминавшиеся два богато иллюстрированных альбома, составленных и комментированных Г. Штробелем; здесь раскрывается преимущественно внешняя и, может быть, наиболее эффектная сторона артистической жизни и деятельности Хиндемита — публикуются впервые ценные фотографии, газетные рецензии разных лет, интервью, речи и рисунки композитора. Изданием этих альбомов Штробель до некоторой степени компенсирует скупость документальной и информационной стороны в своей известной монографии.

Наконец, с 50-х годов творчество Хиндемита снова становится предметом рассмотрения в крупных трудах по истории музыки. Хиндемит включается в систему европейской музыки как один из крупнейших ее представителей. Среди такого типа обобщающих музыкально-исторических трудов привлекают внимание следующие: книга венского историка музыки Андреаса Лисса «Музыка в картине современного мира», книга Штуккеншмидта о европейской музыке XX века в период между двумя мировыми войнами, «История западноевропейской музыки» Пройснера, «История музыки (сто жизнеописаний)» Ганса Мозера, популярная книга о музыке XX века Фридриха Херцфельда<sup>27</sup>.

Необходимо назвать также фундаментальное исследование о путях современной музыки Карла Вёрнера и заново переосмысленную в 50-е годы Мерсманом его «Историю западноевропейской музыки»<sup>28</sup>.

В этом богатстве научных и популярных изданий следует особо отметить серьезность постановки проблем творчества Хиндемита в названной книге Вёрнера и в

<sup>26</sup> См.: Preussner E. Hindemith. — In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Kassel u. Basel, 1957; Bauer Rudolf. Das Konzert. Berlin, 1959; Prieberg Fred K. Lexikon der neuen Musik. Freiburg — München, 1958; Czerny Peter. Opernbuch. Berlin, 1959; Krause Ernst. Oper von A — Z. Leipzig, 1962; Schönewolf Karl. Konzertbuch, Bd 2. Berlin, 1961.

<sup>27</sup> См.: Liess A. Die Musik im Weltbild der Gegenwart. Wien — Lindau, 1949; Stückenschmidt H. H. Neue Musik. Zwischen den beiden Kriegen, Bd 2. Berlin, 1951; Preussner E. Musikgeschichte des Abendlandes. Wien, 1951, 1958; Moser H. J. Musikgeschichte in hundert Lebensbilder. Stuttgart, 1952; Herzfeld Fr. Musica Nova. Berlin, 1954.

<sup>28</sup> См.: Wörner K. H. Neue Musik in der Entscheidung. Mainz, 1956; Mersmann Hans. Musikgeschichte in der abendländischen Kultur. Frankfurt/Main, 1955.



более новой книге Ульриха Дибелиуса о новой музыке в период 1945—1965 годов<sup>29</sup>.

Усилиями западноевропейских, главным образом немецких, исследователей к концу 60-х годов создана была столь обширная литература о Хиндемите, что появилась, наконец, реальная возможность рождения капитального обобщающего труда о творчестве композитора. Этот труд, вышедший в свет в 1971 году, принадлежит перу швейцарского музыковеда Андреса Бринера и посвящается «памяти первого биографа Хиндемита — Генриха Штробеля». Это крупное исследование имеет много преимуществ по сравнению со всеми предшественниками. Оно охватывает всю творческую жизнь композитора, основано на богатом научном и документальном материале, велось на базе уже организованного Фонда Хиндемита, располагающего архивами дома Хиндемита в Блоне и издательства Шотт в Майнце.

Не касаясь здесь специально журнальных и газетных статей о Хиндемите на немецком и других европейских языках, укажем лишь на то, что о подавляющем большинстве произведений Хиндемита в свое время были написаны статьи и рецензии. Читатель найдет их во всех крупных европейских музыкальных журналах, особенно немецких, австрийских и швейцарских.

Картина научного исследования творчества Хиндемита должна быть дополнена рядом сборников, включающих статьи о Хиндемите, и некоторыми специальными исследованиями по частным проблемам его творчества. В этом ряду следует назвать работы Зигфрида Борриса, Ганса Мерсмана, сборник статей Вилли Шу, сборник статей о современных композиторах Г. Г. Штуккеншмидта и его же сборник оперных рецензий, исследования о двух редакциях оперы «Кардильяк», исследования о теоретической системе Хиндемита<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> См.: Dibelius Ulrich. *Moderne Musik. 1945 — 1965.* München, 1966.

<sup>30</sup> См.: Borris S. *Beiträge zu einer neuen Musikkunde*, H. 2. Berlin, 1948; Borris S. *Einführung in der moderne Musik.* Halle — Saale, 1950; Borris S. *Stilporträts der neuen Musik.* Berlin, 1961; Mersmann Hans. *Neue Musik in den Strömungen unserer Zeit.* Bayreuth, 1949; Mersmann Hans. *Deutsche Musik des XX Jahrhunderts im Spiegel des Weltgeschehens.* Bodenkirchen, 1958; Schuh Willy. *Von Neuer Musik.* Zürich — Freiburg, 1955; Einstein A. *Von Schütz bis Hindemith.* Zürich u. Stuttgart, 1957; Stuckenschmidt H. H. *Schöpfer der Neuen Musik.* Frankfurt/Main, 1958, München, 1962; Stuckenschmidt H. H. *Oper in dieser Zeit.* Hannover, 1964; Bach Rudolf. *Zur Neufassung der Oper «Cardillac»...* Frankfurter Programmheft, 1953;

В информационных заметках журнала «Советская музыка» имя Хиндемита появляется вновь в 1955—1956 годах. Единственной попыткой сформулировать определенную точку зрения музыкальной науки на творчество Хиндемита в 50-х годах были статьи И. Рыжкина «Пауль Хиндемит — черты стиля» и «Фаустус XX века и неправый путь модернизма», опубликованные в том же периодическом издании<sup>31</sup>. Данные в этих статьях определения — «конструктивизм» и «неосредневековье» — были чисто умозрительными и преждевременными, так как не основывались на опыте живого музыкального восприятия: музыка Хиндемита почти не звучала в концертах, число механических записей оставалось еще очень ограниченным, многие крупные сочинения композитора, определившие направление его творческой эволюции, не были у нас достаточно известны. В результате складывалась парадоксальная ситуация для освоения музыки Хиндемита: растущая и осознанная потребность исполнителей в его музыке при совершенно негативной позиции музыкальной науки и молчании критики. Таким образом, назрела необходимость в конкретных музыкально-ведческих исследованиях, которые на живом материале музыкального произведения показали бы характер и качество композиторского мастерства Хиндемита. Но такие исследования стали появляться лишь в 60-е годы, сначала как предисловия к новым изданиям сочинений Хиндемита. Некоторые из этих предисловий по своей научной ценности могут соперничать со специальными аналитическими статьями<sup>32</sup>.

К концу 60-х — началу 70-х годов масштабы исследований в области современной музыки значительно рас-

---

P frogner Hermann. Die Zwölfordnung der Töne. Wien, 1953; Fröhlich Martin. Die akustische Grundlagen von Hindemiths «Unterweisung im Tonsatz». Jena, 1956.

<sup>31</sup> См.: «Советская музыка», 1959, № 6 и 9. Следует предостеречь читателя от некритического доверия также и к чисто информационной стороне этих статей: пересказ либретто опер Хиндемита неточен, ссылки на некоторые периодические издания ошибочны, а переводы цитат из литературных трудов Хиндемита даны не по немецким оригиналам, что увеличивает число неточностей и ошибок. Статья «Черты стиля» не содержит ни одного прямого обращения к конкретным сочинениям Хиндемита, ни одного нотного примера, подтверждающего выводы автора «о стиле».

<sup>32</sup> См.: Холопов Ю. Пауль Хиндемит и его «Ludus tonalis» (предисловие к нотному изданию). М., 1964; Левик Б. Предисловие к партитурам симфоний «Художник Матис» (М., 1966) и «Гармония мира» (М., 1968); Фомин В. Предисловие к переложению для фортепиано в четыре руки «Симфонических метаморфоз тем Вебера» (Л., 1968); Пелихова Ю. Предисловие к партитуре симфонии «Serena» (М., 1969).

ширились, и отношение к Хиндемиту, его личности, музыкальному творчеству и теоретическим воззрениям решительно изменилось. Анализам его сочинений посвящаются дипломные работы студентов наших консерваторий. В сфере внимания оказались его симфонии, некоторые оперы, хоровые сочинения и камерно-инструментальная музыка. Нередко проблемы творчества Хиндемита избираются темами диссертаций<sup>33</sup>.

Предметом дискуссии нашего теоретического музыковедения стали проблемы техники композиции и музыкального языка Хиндемита, его литературные труды, значение его творческого наследия и место его в истории музыки. Новые научные труды, посвященные этому композитору, отличаются значительно большей широтой взгляда и объективностью подхода, чем это было в 50-х годах.

Авторы новых исследовательских работ не стремятся подгонять творческие явления под априорные схемы и готовые дефиниции, полученные умозрительным путем. Они исходят из доступного им материала искусства, не довольствуясь готовыми мнениями из вторых рук. В результате многое из того, что «теоретически» ставилось в вину Хиндемиту (будь то пресловутый «конструктивизм» или возрождение старинных полифонических форм), рассматривается как закономерное проявление основных тенденций современной техники композиции у художников, охраняющих музыкальное искусство от деструктивности и пагубного отрыва от жизнеспособных традиций мастерства<sup>34</sup>.

Итак, специфика полифонического письма Хиндемита, принципы формообразования в его циклических произведениях исследовались на русском языке с наибольшей интенсивностью. Такие проблемы, как трактовка традиционных жанров у Хиндемита или его подход к музыкальной интерпретации поэтического слова, затронуты значительно меньше.

---

<sup>33</sup> Бать Н. Полифония Хиндемита (Московская консерватория); Левая Т. Инструментальное творчество Хиндемита (Горьковская консерватория); Шнитке А. Пауль Хиндемит и его фортепианная музыка (Ленинградская консерватория); Дорфман И. Квартеты Хиндемита (принципы композиции циклических форм) (Институт имени Гнесиных) и другие.

<sup>34</sup> См., например, хотя бы общие положения статьи В. Задерацкого «Полифония как принцип развития в сонатной форме Шостаковича и Хиндемита» (В кн.: Вопросы музыкальной формы, вып. 1. М., 1966).

Несколько лет назад большой интерес вызвало «Руководство по композиции» Хиндемита, о котором писали у нас не раз, но, к сожалению, непривычный для нас «феноменологический» подход Хиндемита к теории и технике композиции, к учению о композиции, включающему все музыкально-теоретические дисциплины, остался неисследованным и недопонятым, так как после немногих опубликованных на русском языке работ о теоретической системе Хиндемита<sup>35</sup> его литературные труды все-таки не были переведены на русский язык и не нашли поэтому еще своего заинтересованного читателя. То же касается и публицистических работ Хиндемита (особенно его книги «Мир композитора»), которые еще ждут издания на русском языке. Ряд существенных публикаций подготавливается нашими издательствами. И все же приходится отметить, что музыкально-ведческая мысль не поспевает за достижениями концертной практики. Широкое признание исполнителями и публикой музыки Хиндемита сегодня ушло далеко вперед.

### **Идейные мотивы последних выступлений Хиндемита**

Пауль Хиндемит умер, не дожив полутора лет до своего семидесятилетия. Он умер в расцвете творческих сил, оставив множество нереализованных замыслов и планов.

В то же время смерть его наступила не в минуту упоения славой, гром грянул не среди пиршества и торжества. Смерть пришла к нему во времена глубокого раздумья и тягостного, мучительного сомнения во многом, что еще недавно казалось ясным и простым.

В последних речах Хиндемита и произведениях, написанных перед смертью, можно ощутить глубокий пессимизм по отношению к судьбе современного человека и увидеть жестокую критику современной культуры и искусства. Хиндемита преследовали видения опустевшей, насквозь «технизированной» земли, мертвой природы, отравленных промышленными отбросами рек и морей,

---

<sup>35</sup> См.: Холопов Ю. Проблема основного тона аккорда в теоретической концепции Хиндемита. — В кн.: Музыка и современность, вып. 1. М., 1962; Холопов Ю. О трех зарубежных системах гармонии. — В кн.: Музыка и современность, вып. 4. М., 1966; Кон Ю., Холопов Ю. О теории Хиндемита. — «Советская музыка», 1963, № 10.

но больше всего пугал его лишенный своей духовной сущности, насквозь «цивилизованный» современный человек. (Без сомнения, религиозное сознание представлялось Хиндемиту сознанием более высоким, чем то, которым обладает этот человек).

Свои взгляды на пути современного искусства Хиндемит высказывал неоднократно, прямо или косвенно, но всегда принципиально и резко.

В лекции «Слушание и понимание непривычной музыки»<sup>36</sup>, прозвучавшей 15 декабря 1955 года в Цюрихском университете, он повторил в новой и более злободневной версии некоторые мысли, положенные в основу его известной книги «Мир композитора».

«Если верить книгам, газетам и журналам, дебатам музыкантов и любителей, всех тех, кто падок на сенсации и радости приветствует любой так называемый прогресс, — говорил Хиндемит, — то мы живем сейчас в такое время, когда впервые в истории композитору и слушателю полностью предоставлена свобода обработки и восприятия звукового материала. До чего же скованы были мы раньше! Мелодии двигались маленькими шажками без широких скачков. Запасы гармонических средств состояли вплоть до начала нашего века примерно из тридцати трезвучий и похожих на трезвучия образований, которые незначительно видоизменялись обращениями и привнесениями новых мелодических звуков и их перекрещиваниями. Окраска звуков полностью зависела от формы и возможностей наших музыкальных инструментов и исполнителей. Более того, даже — *horribile dictu*<sup>37</sup> — от столь ограниченного средства, как поющий человеческий голос. Все ограничения подобного рода, говорят нам, сегодня отброшены, и мы плаваем в волнах звучащей материи столь же свободно, как рыба в воде. Для построения мелодии якобы совершенно нет никаких границ. Структура и последовательность мелодических звуков полностью предоставлена выдумке композитора, а с появлением электронных источников звука сметены с пути последние инструментальные и вокальные препятствия. Короче говоря, создается впечатление, что мы живем в раю свободы художественного творчества, где музыкант полностью освобожден от неприятных остатков всего земного. Но позвольте мне вставить небольшую сурдину в триумфально поющую трубу музыкального раскрепощения. Во всеобщем победном звучании уже сейчас иногда слышны дрожащие голоса некоторых кассандр, которые спрашивают, что же будет дальше. [...] Конечно, мы можем создать мелодии, предел которым поставлен лишь границами нашего слуха и нашей инструментальной

<sup>36</sup> В своем докладе (фрагмент приводится здесь по книге: Вринг А. Paul Hindemith, S. 246—253) Хиндемит провел аудиторию через шесть ступеней сознательного восприятия музыки. На листах нотной бумаги были выписаны шесть примеров от детской песни и до музыкального произведения высшей трудности.

<sup>37</sup> Страшно сказать (лат.).

техники, но этим мелодиям уже не будет свойственна здоровая, непосредственно воздействующая свежесть, которая звучит в песне девушки, безыскусно поющей у колодца, в песне путника или в выразительном мадригальном пении разных голосов. Это будут мелодии электротонный, мелодии без витаминнов. Они функционируют прекрасно и беспрепятственно, как отполированные детали машин. [...] Вспомните о ситуациях в обычной, немusыкальной жизни. Разве не верили когда-то, что при помощи металлов, искусственных смол и прочих неорганических веществ можно изменить все наши жизненные привычки. И все же жить, не боля, можно только в окружении, в котором преобладают формы, состоящие из органических веществ. Каменные пустыни городов, лишенных растительности, вредны, это поняли давно. Нас должны окружать дерево, растительные волокна и прочие вещества органического происхождения, соответствующие нашей органической природе. [...] Там, где пользуются только камнем, металлом и прочими неорганическими строительными материалами, помещение становится чем-то вроде больничной палаты или ванной комнаты и может служить лишь больным или пугающимся в мытье.

В нашей технике создания музыкальных форм с нами произошло то же, что с рабами эпохи феодализма, которые вследствие истинного или кажущегося социального прогресса стали рабами индустрии. Когда-то с возникновением многоголосия освободились от тирании одноголосной линии и модальных схем соединения звуков, но не заметили, как вместо этого попали в рабство метрических структур, без которых, однако, едва ли возможно временное развитие в музыке. [...] В результате всего этого мы сегодня уже или еще не можем того, что для любого поющего или играющего на флейте дикаря в первобытном лесу было само собой разумеющимся музыкальным самовыражением: а именно — естественное соединение ритмически свободно движущихся форм. Если доминирующий над всеми строительными элементами музыки метр [...] принес нам лишь новое порабощение, то еще меньшего можно ждать от утопической свободы звучания, которую дарят нам электронные инструменты или иные высокомеханизированные источники звука. Многообразие всего звучащего, пестрота красок, бесконечные возможности оттенков и быстроты соединения звуков между собой — все это очень старые утопии. От далеких от жизни гармоний космических сфер до шёнберговских „звукорасочных“ мелодий ведет непрерывная, нисходящая, все более освобождающаяся от мистического подтекста и заканчивающаяся простым щекотанием слуха последовательность. Сегодня эти феерические звучания создаются электронным путем. Они пугающе и чарующе новы. Они могут все, но не могут лишь того, на что способен простой человеческий голос: не могут говорить естественно...».

Все эти излюбленные Хиндемита мотивы с новой силой прозвучали в его речи 1963 года, произнесенной в Риме по случаю присуждения ему Бальцановской премии. Эта речь, как и последнее выступление Хиндемита,

опубликованное под названием «Умирающие воды», оказалась как бы духовным завещанием композитора, его предостережением, криком отчаяния почти без всякой надежды быть услышанным теми, от кого сегодня зависит направление развития музыкального искусства в странах европейской цивилизации.

Музыка, по мнению Хиндемита, в наше время потеряла прежнее свое достоинство и бывшее уважение к ней людей. И это должно было произойти, потому что нарушено нормальное соотношение между композиторами и потребителями искусства. Зависимость музыкального «производства» в сфере серьезной музыки от возможностей и потребностей восприятия регулировала когда-то развитие музыкально-выразительных средств, а ныне уже средства эти «саморазвиваются» и зависят лишь от технических новинок, появляющихся немотивированно и бесконтрольно на «рынке моды». Искусство не становится богаче от этих внезапно и бесцеремонно сменяющихся «мод». Наоборот, многое сегодня утрачено. Симптоматично то, что в итоге своего творческого пути композитор говорит именно об этих, как он полагает, невозместимых утратах, которые понесло за последние десятилетия высокое музыкальное искусство.

«Потребитель музыки» как партнер и ценитель перестал существовать. Искусство песни находится в глубоком упадке. Доступная широким слоям любителей камерная музыка увядает, «прекраснейшая, интеллигентнейшая, человечнейшая из всех форм музыкального выражения — мадригальное многоголосное пение а саррелла — мертва»<sup>38</sup>.

«В совместной жизни звуков, — продолжает свою мысль Хиндемит, — как в совместной жизни людей, требуется взаимное уважение, чтобы было возможно полезное совместное действие. Во всех областях человеческих отношений — международной торговле, транспорте, распределении пищи, в воспитании, борьбе с болезнями и др., даже в государственной политике это уже давно поняли. Только в музыке (которая, очевидно, как всегда, отстаёт от всеобщего развития более чем на сто лет) добровольно подчиняются грубому и бесплодному подавлению музыкального звучания шумами. Куда же ещё тогда может развиваться музыка? Очевидно, не вдаль и не вширь, как мы видели, но ко все большему расширению и напряжению звучания. После того как звучащий материал музыки полностью исследован, музыкант находится в таком же положении, как поэт и писатель, которые в своем рабочем

<sup>38</sup> Цит. по изд.: Paul Hindemith. Die letzten Jahre, S. 59 — 61.

материале — языке — ничего существенного изменить или добавить не могут, если хотят быть понятыми. Поэтому, чтобы сказать что-то, не сказанное до сих пор, музыканту остается открытым только путь в другие измерения: высь и вглубь, в высоту духовного (объем которого мы можем постигнуть в сравнении с религией, философией и чистой наукой) и в глубину человеческой психики. Стремление высь, без которого была немислима музыка в прежние времена, не должно соскальзывать в мистицизм и суеверия, а проникновение вглубь должно было бы проявить себя в чем-то большем, чем в занятии вопросами композиторской техники, в стремлении к сенсациям и в простом удовлетворении потребностей рынка, то есть в стремлениях, которые исходят от производителей музыки без оглядки на потребителя, в стремлениях, которые без колебания ставят *я над ты*<sup>90</sup>.

Речь «Умирающие воды» до предела сгущает пессимистическое мироощущение, обостряет настроенные безысходности, которое часто посещало Хиндемита в его размышлениях о будущем человечества, и в частности, о судьбе музыкального искусства в «атомный век». И даже знаменитая ирония Хиндемита не просветляет здесь безрадостную картину мира, нарисованную его мрачной, но не лишенной реальных оснований фантазией. Тяжелая индустрия, химическая промышленность, большие, перенаселенные города отравляют из года в год воды рек, озер и морей вредными веществами, нечистотами, бактериями разных болезней. Романтический образ «чистого ручья» стал всего лишь символом чего-то отошедшего в прошлое, о чем современному человеку не стоит жалеть. Но засорение источников музыкального творчества, разрушение упорядоченных звуковых систем вторжением бездушного и бездуховного шума «технической эры» ведет к прозябанию и гибели музыкального искусства, которое вынуждено раствориться, исчезнуть в потоке чуждых звучаний. Ученые еще пятьдесят или более лет назад предупреждали, что загрязнение вод и всей «среды обитания» смертельно опасно для человечества. Большинство с иронической улыбкой взирало на этих старомодных и сентиментальных людей. И только теперь поняли, наконец, как обоснованны были опасения.

«Тот, кто сейчас пытается говорить об уничтожении жизненно важных тенденций в музыке, тоже не может рассчитывать на благосклонное внимание. Но ведь и турки, по всей

---

\* Цит. по изд.: Paul Hindemith. Die letzten Jahre, S. 59 — 61.



вероятности, сочли бы отсталым того, кто просил бы их не устраивать в Афинском акрополе пороховой склад, который позже взорвался и оставил лишь печальные развалины, которые мы сейчас видим»<sup>40</sup>.

В человеческом обществе — замусоренные души, в природе — отравленная земля, в музыке — механические шумы. Вот к какому итогу пришло, по мнению Хиндемита, человечество в XX веке, и музыкальное искусство не составит здесь счастливого исключения.

Современные идеологи музыкального «авангарда» не заметили, как в спорах о стилистических новшествах, в погоне за новыми видами шумов утратили из виду духовные стремления своей эпохи, уравнили себя с технократами.

Хиндемит в 20-е годы первым приветствовал «техническую музыку» и — первый же проклял ее в послевоенные годы. Он не поддавался на политический шантаж, он разгадал загадку «технического прогресса» в музыке, несмотря на то что рисковал быть ославленным как сторонник чуть ли не нацистских методов руководства культурой.

Теперь музыкальный мир Европы выходит из нравственного тупика: люди уже начали понимать, что не политический коллаборационизм и не реакционное мировоззрение толкает музыкантов выступать против гибельного пути «музыкальной технократии». До этих новых прозрений музыкального мира Хиндемит, к сожалению, не дожил. И эти прозрения находят себе путь с трудом, чрезвычайно медленно распространяясь среди молодого поколения музыкантов.

Имя Хиндемита известно всему миру. О нем написаны статьи и книги, его музыка звучит повсюду, и все же в каком-то смысле сегодня Пауль Хиндемит — непризнанный герой немецкой музыки. Герой сопротивления моде, стадному чувству, обезличиванию и стандарту в искусстве.

Это был великий труженик, но — и этого еще до сих пор как бы стесняются его соотечественники — он, может быть, самый храбрый из великих тружеников новой музыки. У него хватило смелости сказать «нет!»

---

<sup>40</sup> Hindemith Paul. Sterbende Gewässer. — Опубликовано орденом Pour le mérite, а также в журнале «Katholische Kirchenmusik», 1966, Н. 6; полный русский перевод в журнале «Советская музыка», 1967, № 5, с. 106 — 112.

тому пути, тому развитию, которое он ощутил как ложное, гибельное заблуждение.

Хиндемита — мыслителя и теоретика — еще оценит новое поколение более свободно мыслящих музыкантов. Оно найдет в нем, в его аргументах опору и защиту от «моды компьютера» в искусстве, от зачарованности все более новыми, все более сложными техническими устройствами, производящими все более новые, все более угнетающие слух, все более подавляющие музыку, все более изнурительные шумы нашей технической эры.

В течение всей своей жизни Хиндемит оставался непримиримым и жестоким критиком тех общественных условий, которые привели современное искусство Запада к его нынешнему положению. Однако в своей критике Хиндемит всегда оставался на позициях музыканта и заботился прежде всего об искусстве звуков, редко выходя за пределы эстетических и эстетико-социологических проблем. Кроме того, Хиндемит как мыслитель строго ограничивал себя проблемами и обстоятельствами «западного мира», лишь очень редко и случайно соприкасаясь с жизнью и культурой социалистических стран, с жизнью и культурой молодых развивающихся стран Азии и Африки. Призывая современников к широте мышления, к «интернациональной» точке зрения на мировое искусство, Хиндемит унаследовал от немецкой культуры прошлого ее «европоцентризм», ограничивающие ее социальные и мировоззренческие предрассудки.

Хиндемит от начала и до конца был противником асоциального, «чистого», «надчеловеческого» искусства, занятого лишь «игрой форм» или даже созиданием прекрасных, новых, но отрешенных от «человеческой проблематики» форм искусства. Однако с такой же последовательностью этот художник в зрелые годы избегал участия в прямой и открытой политической борьбе, с которой искусство XX века соприкасалось и по сей день соприкасается повсеместно.

В годы молодости Хиндемит в течение недолгого времени был близок левым кругам немецкой художественной интеллигенции и, как это видно из его произведений, написанных на тексты Брехта, увлечен был революционными настроениями тех лет.

Однако его разочарование агитационным и откровенно политическим искусством немецких «левых» уже

в начале 30-х годов привело его на позиции мыслящего и страдающего одиночки, противостоящего надвигающейся политической реакции, фашизму и войне лишь своей этической проповедью, лишь «чистотой совести». Тем не менее среди немецких музыкантов Хиндемит оказался в числе немногих, кто открыто и недвусмысленно выступил на международной арене против гитлеровского режима. Это была его продуманная, тщательно подготовленная и бесстрашно доведенная до победного конца борьба за постановку на сцене оперы «Художник Матис» — яркой антифашистской декларации, о которой не может забыть прогрессивное искусство нашего времени.

В новой исторической ситуации, когда силы немецкого национал-социализма и итальянского фашизма были сломлены, целенаправленная политическая активность музыкального искусства на Западе резко падает, и этот процесс возвращения на исходные позиции «духовного протеста», этического совершенствования человека с помощью искусства захватил творчество и все художественное мировоззрение Хиндемита с новой силой. Религиозные искания, свойственные Хиндемиту и в молодые годы, активизируются в 50-е и 60-е годы. Этому способствует сотрудничество с католическим писателем Клоделем<sup>41</sup>.

Оставаясь непримиримым врагом коммерсантов от искусства, наполняющих музыкальный мир дешевой продукцией развлекательной музыки «для миллионов», Хиндемит, не примирившийся до конца своих дней и с безрассудными, безоглядными разрушителями звукового мира, в котором он был воспитан и прожил большую творческую жизнь, оказался в известной мере изолированным от молодого поколения музыкантов.

Одних не удовлетворяла утопичность его упований на возрождение традиций самодеятельного бытового му-

---

<sup>41</sup> «Богоискательство» Хиндемита не было связано со служением церкви. Он выразил свое религиозное мироощущение в опере «Гармония мира» с наибольшей полнотой. Оно противоречиво и менее всего может быть характеризовано как ортодоксальная религиозность. Заказов на церковную музыку Хиндемит не принимал. Лишь за год до смерти композитора руководителю Венского камерного хора Гансу Гиллесбергеру удалось уговорить его начать работу над мессой. Хиндемит-лютеранин долгое время уклонялся от создания католической церковной музыки и считал вообще, что после Палестрины едва ли можно добавить что-либо достойное к музыке католической службы. Лишь накануне своей кончины композитор все же выполнил свое обещание и закончил мессу.

зицирования в условиях явного вытеснения активно музицирующего любителя «техническим устройством», до поры до времени успешно заменяющим скромного музыканта-дилетанта. Других разочаровывала «старомодная» вера Хиндемита в этическую силу музыки, которая и призвана, по мнению композитора, вывести музыкальное искусство снова на достойные пути. Третьи справедливо упрекали композитора в идеологической пассивности и односторонности, которая притупляла воздействие его этических идей и ограничивала влияние его творческой личности на молодое поколение, настроенное гораздо более радикально и решительно, чем та студенческая среда, с которой Хиндемиту приходилось сталкиваться в Германии и США в 20-е, 30-е и 40-е годы.

Действительно, лидер немецкой «новой музыки» 20-х годов не стал столь безраздельным «властителем дум» в послевоенном музыкальном мире. Единственное, что Хиндемит мог противопоставить таким опасностям, угрожающим человечеству в XX веке, как технократия с ее попытками ревизовать традиционную гуманистическую концепцию человека, милитаризм, расизм и тоталитаризм всех видов,— это идеал музицирующего человека, гармонически совершенного соучастника художественно-творческого процесса: «мусический человек» против «технического человека».

Просветительские и этические идеи Хиндемита, его гуманизм, его вера в силу искусства — то безусловно ценное и непреложное, что он надеялся передать людям своей музыкой и словом публициста.

## **ПРИЛОЖЕНИЯ**

## ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА <sup>1</sup>

Годы	Жизнь	Творчество
1895	16 ноября в Ханау-на-Майне родился Пауль Хиндемит.	
1896	Переезд родителей Хиндемита в Нидерроденбах	
1900	Переезд в Наумбург-на-Квайсе.	
1901	Переезд в Мюльхайм-на-Майне.	
1902	Переселение семьи во Франкфурт-на-Майне.	
1904		Первые опыты сочинения музыки.
1906	Начало регулярных занятий музыкой.	
1907	Обучение игре на скрипке у А. Хегнер.	
1908	П. Хиндемит становится учеником скрипача А. Ребнера	<p>Два трио для струнных и ф-п.</p> <p>Две сонаты для скрипки и ф-п.</p> <p>Две сонаты для виолончели и ф-п.</p> <p>Три сонаты для виолончели соло.</p> <p>Соната для скрипки и ф-п. C-dur.</p>
1909	Хиндемит поступает в консерваторию И. Хоха во Франкфурте-на-Майне.	Струнный квартет e-moll. Около двадцати песен для голоса и ф-п.
1912	Хиндемит получает стипендию от города Франкфурта, сделавшую возможным дальнейшее обучение в консерватории	Рондо для ф-п.
1913	Летний ангажемент в Бюргенштоке (Швейцария) в качестве скрипача-концертмейстера. Продолжение занятий в консерватории.	<p>Тема с вариациями для ф-п. в четыре руки Es-dur.</p> <p>Большое рондо для кларнета и ф-п. B-dur.</p> <p>Соната для скрипки и ф-п. d-moll.</p> <p>Зингшпиль на текст В. Буша «Визит двоюродного брата».</p>
1914	Летний ангажемент в Хайдене (Швейцария).	«С любимой рядом», песня с ф-п.

<sup>1</sup> Источниками для этого раздела послужили следующие издания: Paul Hindemith. Zeugnis in Bibern; Paul Hindemith. Die letzten Jahre; Brüner A. Paul Hindemith; каталог издательства Шотт в Майнце.

Годы	Жизнь	Творчество
	Продолжение занятий в консерватории.	Andante и Scherzo для кларнета in B, валторны и ф-п. ор. 1. Начало работы над струнным квинтетом ор. 2.
1915	Гибель отца Хиндемита Практика в оркестре Франкфуртской оперы. Хиндемит участвует в квартете Ребнера (вторая скрипка, 1919—1921 — альт). Поездка с квинтетом Ребнера по Германии, Голландии, Испании.	Окончание струнного квинтета C-dur ор. 2.
1916	Последний год обучения в консерватории. Хиндемит получает место концертмейстера Франкфуртского оперного театра.	Концерт для виолончели с оркестром E-dur ор. 3. «Веселая симфонietta» для малого оркестра ор. 4. Песни на ааргауском наречии для голоса и ф-п. ор. 5.
1917	Хиндемит призван на военную службу (барабанщик в военном оркестре).	Восемь вальсов для ф-п. в четыре руки. Фортепианный квинтет e-moll ор. 7. Марш для ф-п в четыре руки f-moll. Полонез для ф-п. cis-moll. Две песни для голоса и ф-п. Три пьесы для виолончели и ф-п. ор. 8.
1918	Первая публикация сочинения Хиндемита в изд-ве «Брейткопф и Гертель» (три пьесы ор. 8). Продолжение службы в армии.	Три песни для сопрано и большого оркестра ор. 9. Соната для скрипки соло g-moll, ор. 11 № 1. «Как могло быть, если бы все было иначе» для сопрано и восьми инструментов. «Меланхолия» для меццо-сопрано и струнного квинтета ор. 13.
1919	Возвращение из армии. Продолжение работы в оркестре Франкфуртской оперы. Начало постоянного сотрудничества с изд-вом Шотт в Майнце: публикация струнного квинтета № 1 ор. 10.	Струнный квинтет № 1 ор. 10. Инструментовка серенады Д. Поппера для двух гобоев, двух фаготов, двух валторн и ударных. Сонаты ор. 11: № 2 для

Годы	Жизнь	Творчество
		скрипки и ф-п.; № 3 для виолончели и ф-п.; № 4 для альты и ф-п.; № 5 для альты соло; № 6 для скрипки соло.
	2 июня во Франкфурте-на-Майне — первый открытый концерт из произведений Хиндемита; впервые исполнялись квартет № 1, сонаты для скрипки и для альты с ф-п. ор. 11, № 1, 4 (исп.: квартет Ребнера, Пауль Хиндемит — партны скрипки и альты в сонатах; Э. Люббеке — ф-п.).	Опера «Убийца, надежда женщин» ор. 12. Три гимна для баритона и ф-п. ор. 14.
	27 октября во Франкфурте-на-Майне — 1-е исп. сонаты для виолончели и ф-п. ор. 11 № 3 (исп.: М. Франк и Э. Люббеке).	«Ночью», пятнадцать пьес для ф-п. ор. 15.
1920	10 апреля во Франкфурте-на-Майне — 1-е исп. сонаты для альты и ф-п. ор. 11 № 2 (исп.: М. Штруб и Э. Цукмайер). 14 ноября во Фридберге — 1-е исп. сонаты для альты соло ор. 11 № 5 (исп. автор).	Соната для ф-п. ор. 17. Восемь песен для сопрано и ф-п. ор. 18. Опера «Нуш-Нуши» ор. 20.
1921	Сотрудничество в организации фестивалей новой камерной музыки в Донауэшингене. Создание Общества друзей новой камерной музыки. Организация квартета Амара — Хиндемита в составе: первая скрипка — Л. Амар, вторая скрипка — В. Каспар, альт — П. Хиндемит, виолончель — Р. Хиндемит (позже — М. Франк). 4 июня в Штутгарте в Национальном театре — премьера опер «Убийца, надежда женщин» и «Нуш-Нуши» (дирижер — Ф. Буш) <sup>2</sup> . 1 августа в Донауэшингене — 1-е исп. струнного квартета № 2 ор. 16 (квартет Амара — Хиндемита).	Пьесы для ф-п. Струнный квартет № 2 ор. 16. Опера «Святая Сусанна» ор. 21. «Камерная музыка» № 1 ор. 24 № 1.

<sup>2</sup> Обе оперы ставились также на сцене Баухауза с художественным оформлением и режиссурой О. Шлеммера.



Годы	Жизнь	Творчество
1922	25 января в Берлине — 1-е исп. восьми песен ор. 18 (исп.: Н. Пислинг-Боас и Ф. Петирек).	«Tuttifantchen», рождественская сказка, пьеса с музыкой.
	18 марта в Кельне — 1-е исп. сонаты для альты соло ор. 25 № 1 (исп. — автор).	Танцевальные пьесы для ф-п. ор. 19.
	25 марта во Франкфурте-на-Майне — премьера оперы «Святая Сусанна» (дирижер — Л. Роттенберг).	Струнный квартет № 3 ор. 22.
	Июль — участие Хиндемита в организации и проведении фестиваля в Донауэшингене.	«Смерть смерти». Три песни для сопрано, двух альтов и двух виолончелей ор. 23 <sup>a</sup> .
	12 июля в Кельне — 1-е исп. «Маленькой камерной музыки для пяти духовых».	«Маленькая камерная музыка для пяти духовых» ор. 24 № 2.
	31 июля в Донауэшингене — 1-е исп. вокального цикла «Молодая служанка» (солистка — Т. Дебюзер) и «Камерной музыки» ор. 24 № 1 (дирижер — Г. Шерхен).	«Молодая служанка», шесть стихотворений Георга Тракля для голоса и инструментального ансамбля ор. 23 <sup>b</sup> .
	4 ноября в Донауэшингене — 1-е исп. струнного квартета № 3 ор. 22 (квартет Амара — Хиндемита).	Соната для альты и ф-п. ор. 25 № 4.
	13 декабря в Дармштадте — премьера рождественской сказки «Tuttifantchen» (дирижер — В. Бек).	Двадцать развлекательных пьес для салонного оркестра.
		«Mipitax» для струнного квартета.
		Инструментовка для струнного квартета увертюры к «Летучему голландцу» Вагнера.
		Обработки танцев.
		Первая часть «Камерной симфонии».
		Сюита для ф-п. «1922» ор. 26.
		Танцевальная пантомима «Демон» ор. 28.
1923	Июнь — уход из оркестра Франкфуртской оперы.	«Маленькая соната» для виолы д'амур и ф-п. ор. 25 № 2.
	Работа по подготовке нового фестиваля в Донауэшингене совместно с И. Хаасом и Г. Буркардом.	Соната для виолончели соло ор. 25 № 3.
		Вокальный цикл «Житие Марии» для сопрано и ф-п. ор. 27.
	17 июня в Донауэшингене — 1-е	Музыка для ф-п. с орке-

Годы	Жизнь	Творчество
	исп. «Жития Марии» (исп.: Б. Лауэр-Котлар и Э. Люббеке).	стром (для левой руки) ор. 29.
	Июнь, в Гейдельберге — 1-е исп. «Маленькой сонаты» для виолы д'амур и ф-п. (исп.: П. Хиндемит и Э. Люббеке).	Квintет для кларнета и струнного квартета ор. 30. Соната для альты соло ор. 31 № 4.
	7 августа в Зальцбурге — 1-е исп. квинтета ор. 30 (исп.: Ф. Драйсбах — кларнет и квартет Амара).	Струнный квартет № 4 ор. 32.
	5 ноября в Вене — 1-е исп. струнного квартета № 4 ор. 32 (квартет Амара).	Песни для хора a cappella ор. 33.
	1 декабря в Дармштадте — премьера балета «Демон» (дирижер — И. Розеншток).	
1924	Брак с Гертрудой Роттенберг. Концертные поездки с квартетом Амара по Германии, Австрии, Швейцарии, Дании, Голландии, Англии, Италии, Югославии.	Сонаты для скрипки соло ор. 31 № 1, 2.
	18 мая в Донауэшингене — 1-е исп. сонаты для скрипки соло ор. 31 № 1 (исп. — Л. Амар).	«Каноническая сонатина» для двух флейт ор. 31 № 3.
	6 августа в Зальцбурге — 1-е исп. трио № 1 (исп.: Л. Амар, П. Хиндемит, М. Франк).	Струнное трио № 1 ор. 34.
	31 августа во Франкфурте-на-Майне — 1-е исп. «Камерной музыки» № 2 (солистка — Э. Люббеке, дирижер — К. Краус).	«Камерная музыка» № 2 для ф-п. и двенадцати инструментов ор. 36 № 1.
1925	15 апреля в Винтертуре — 1-е исп. в концерте Музыкальной коллегии маленькой кантаты «Серенады» для сопрано, гобоя и виолончели (исп.: сопрано — Гертруда Хиндемит, альт — П. Хиндемит) <sup>3</sup> .	«Серенады», маленькая кантата для сопрано и трио ор. 35.
	30 апреля в Бохуме — 1-е исп. «Камерной музыки» № 3 (виолончель — Р. Хиндемит, дирижер — П. Хиндемит).	«Камерная музыка» № 3 для виолончели и десяти инструментов ор. 36 № 2.
	25 июля в Дуйсбурге — 1-е исп. «Концерта для оркестра» (дирижер — П. Шайнпфлюг).	«Камерная музыка» № 4 для скрипки и камерного оркестра ор. 36 № 3.
		«Концерт для оркестра» ор. 38.
		Три пьесы для пяти инструментов.

<sup>3</sup> В том же концерте Хиндемит исполнил свою сонату для альты соло ор. 25 № 1.

Годы	Жизнь	Творчество
	26 сентября в Дессау — 1-е исп. «Камерной музыки» № 4 (солист — Л. Амар, дирижер — Фр. фон Хёсслин).	
1926	26 июля в Донауэшингене в концерте очередного фестиваля, посвященном оригинальным сочинениям для военного оркестра, — 1-е исп. «Концертной музыки» ор. 41 (исп.: оркестр учебного батальона 14-го пехотного полка в Донауэшингене, дирижер — Г. Шерхен) <sup>4</sup> .	Этюды для скрипки. Опера «Кардильяк» ор. 39. «Концертная музыка» для духового оркестра ор. 41. Музыка для механических инструментов ор. 40: Токката, «Балет-триада». «Музыка для фортепиано» ор. 37 (1-я часть).
	(27?) июля в Донауэшингене — премьера «Балета-триады» с музыкой для механического органа (художественное оформление и хореография — О. Шлеммера, в главных ролях — И. Георги и Х. Кройцберг).	
	9 ноября в Дрездене — премьера оперы «Кардильяк» (дирижер — Ф. Буш).	
	Ноябрь, в Берлине — 1-е исп. «Музыки для фортепиано» ор. 37 (1-я часть) (пианист — В. Гизекинг).	
1927	Переезд в Берлин и начало педагогической работы в Государственной высшей музыкальной школе.	«Музыка для ф-п.» ор. 37 (2-я часть).
	Апрель, в Дрездене — 1-е исп. «Музыки для фортепиано» ор. 37 (2-я часть) (пианист — П. Арон).	«Камерная музыка» № 5 для альты и камерного оркестра ор. 36 № 4. «Туда и обратно», скетч с музыкой ор. 45 <sup>a</sup> .
	15 июля в Баден-Бадене на фестивале новой камерной музыки, посвященном камерной опере, — 1-е исп. скетча «Туда и обратно» (дирижер — Э. Мейлих) <sup>5</sup> .	Музыка к фильму «Кот Феликс в цирке» для механического органа ор. 42. «Музыка для любительского оркестра» ор. 43 № 1. Песни для хоровых кружков ор. 43 № 1.

<sup>4</sup> Исполнялись также сочинения Крженека, Пеппинга, Тоха.<sup>5</sup> Исполнялись также камерные оперы Мийо, Тоха, Вайля, Ройтера.

Годы	Жизнь	Творчество
	3 ноября в Берлине — 1-е исп. «Камерной музыки» № 5 (солист — П. Хиндемит, дирижер — О. Клемперер).	Упражнения для игры в инструментальном ансамбле ор. 44.
	Гастрольные поездки с квартетом Амара.	Девять пьес для кларнета и контрабаса.
	6, 10, 13, 17 и 20 декабря в Ленинграде — выступления с квартетом Амара; 6, 10 и 13-го исполнялись квартеты № 2 и 3 Хиндемита; в концертах 17 и 20-го исполнялись его трио ор. 34 и соната для альта соло.	Два маленьких трио для флейты, кларнета и контрабаса.
		Восемь пьес для флейты соло.
		«Камерная музыка» № 6 для виолы д'амур и камерного оркестра ор. 46 № 1.
		«Камерная музыка» № 7 для органа и камерного оркестра ор. 46 № 2.
		Две песни для трио.
		Музыка к фильму «Утреннее привидение» для механического ф-п.
		Трио для ф-п., альта и геккельфона ор. 47.
		«Шуточная песня» для хора с инструментами.
		«Притча странствующего» для хора a cappella.
		Начало работы над «Вокальной и инструментальной музыкой для любителей» ор. 45.
		Начало работы над оперой «Новости дня».
1928	Активное участие Хиндемита в «Молодежном движении» в качестве композитора и педагога.	
	8 января во Франкфурте-на-Майне в концертном зале Франкфуртского радио (к открытию нового органа) — 1-е исп. «Камерной музыки» № 7 (исп. — Р. Мертен).	
	22 февраля в Винтертуре Хиндемит исполнял партию альта в «Камерной музыке» № 5 и в «Symphonie concertante» Моцарта для скрипки и альта с оркестром (партия скрипки — В. Кеги).	
	15 марта в Висбадене — 1-е исп. трио для альта (П. Хиндемит), геккельфона (саксофонист — Дикман) и фортепиано (Э. Люббеке).	
	29 марта в Кёльне в концерте Интернационального общества новой музыки — 1-е исп. «Камерной музыки» № 6 для виолы д'амур с оркестром	

Годы	Жизнь	Творчество
	(солист — П. Хиндемит, дирижер — Л. Роттенберг) <sup>6</sup> . Баден-Баден. На фестивале новой камерной музыки — 1-е исп. кантаты «Frau Musica» (дирижер — Ф. Йёде).	
	Гастрольные поездки с квинтетом Амара.	Завершение оперы «Новости дня».
	26 и 28 декабря в Ленинграде — концерты квартета Амара — Хиндемита. Исполнялся квартет № 3 Хиндемита.	Музыка к «Поучительной пьесе» Б. Брехта.
	30 декабря в Ленинграде Хиндемит исполнял партию альты в «Камерной музыке» № 5 (дирижер — Н. Малько).	Музыка к радиопьесе Брехта «Полет Линдберга».
1929	Продолжение гастролей квартета Амара в СССР.	Окончание работы над «Вокальной и инструментальной музыкой» ор. 45 в пяти частях.
	1 и 3 января в Ленинграде — концерты квартета Амара; в программах трио ор. 34 и пьесы для квартета ор. 44 Хиндемита.	Два канонических дуэта для двух скрипок.
	6 января в Москве — концерт квартета Амара; исполнялся квартет № 3 Хиндемита.	Начало работы над мужскими хорами a cappella.
	Продолжение концертных поездок с квинтетом Амара: Рим, Вена, Лондон.	
	В Берлине Хиндемит изучает старинные инструменты и исполняет произведения старинной музыки с участием Г. Шюнемана.	
	Изучение античных теорий музыки.	
	Изучение латыни и чтение средневековых музыкально-теоретических трактатов.	
	Организация струнного трио в составе: скрипка — С. Гольд-	

<sup>6</sup> В этом концерте в том же составе исполнялся альтовый концерт ор. 36 № 4 и «Камерная музыка» № 2 для ф-п. и двенадцати инструментов (пианистка Э. Люббеке).

Годы	Жизнь	Творчество
	берг, альт — П. Хиндемит, виолончель — Й. Вольфсталь <sup>7</sup> .	
	8 июня в Берлине в Театре на площади Республики — премьера оперы «Новости дня» (дирижер — О. Клемперер).	
	28 июля в Баден-Бадене — премьера «Почительной пьесы» Брехта с музыкой Хиндемита (дирижер — А. Дресель).	
1930	28 марта в Гамбурге — 1-е исп. «Концертной музыки» ор. 48 (альт — П. Хиндемит, дирижер — В. Фуртвенглер).	«Концертная музыка» для альта и камерного оркестра ор. 48.
	21 июня в Берлине на фестивале новой камерной музыки (перенесен из Баден-Бадена) — премьера пьесы «Мы строим город» (исп. — ученики берлинских школ, дирижер — А. Курт).	«Мы строим город», музыкальная игра для детей. «Концертная музыка» для ф-п., медных и двух арф ор. 49.
	12 октября в Чикаго — 1-е исп. «Концертной музыки» ор. 49 (ф-п. — Э. Люббеке, дирижер — Г. Корчак).	Концерт для струнного оркестра и медных ор. 50. Завершение работы над , пятью хорами a cappella на тексты Б. Брехта, У. Уитмена и Г. Бенна.
		Песни для хора мальчиков на тексты К. Шнога.
		Музыка к радиопьесе Р. Зайтца «Сабинянки».
		Пьеса для трех гитар.
		Четыре пьесы для трех трау-тоннумов.
		Пьесы для ф-п.
		Музыка к маленьким рекламным кинофильмам.
		Музыка для записи на грампластинки.
		Обработки пьес Г. Бибера, Я. Стамица, Ф. Руста, А. Ариости, А. Вивальди, Кр. Петцольда, Хансвиндта, И.-С. Баха.

<sup>7</sup> После смерти Вольфстала в 1931 году членом трио стал Фойерман.

Годы	Жизнь	Творчество
1931	4 апреля в Бостоне — 1-е исп. «Концертной музыки» ор. 50 к 50-летию Бостонского симфонического оркестра (дирижер — С. Кусевицкий). 21 ноября в Берлине — 1-е исп. оратории «Бесконечное» (дирижер — О. Клемперер).	Оратория «Бесконечное». Концертная пьеса для трау- тониума и струнного ор- кестра. «Школа игры на инстру- ментах и слушания му- зыки». Рекламный фильм «Cler- mont de Fouet». Музыка для струнного трио. Четырнадцать пьес в пер- вой позиции для двух скрипок. Упражнения для струнных, деревянных и медных ду- ховых. «Смерть», хор a cappella. Упражнения для оркестра Высшей музыкальной школы («Für das Räuber- orchester»).
1932	Многочисленные поездки Хин- демита в качестве солиста на альте, на виоле д'амур, уча- стника струнного трио и ди- рижера. Весна, в Каире — участие в ра- боте конгресса по изучению арабской музыки.	«Филармонический концерт» к 50-летию Берлинского филармонического орке- стра. Музыка к молодежному фе- стивалю «День музыки в Плёне». Киномузыка для скрипки соло.
	14 апреля в Берлине — 1-е исп. «Филармонического концер- та» (дирижер — В. Фуртвен- глер). Июнь, в Плёне (Голштиния) на молодежном музыкальном фестивале — 1-е исп. «Дня музыки в Плёне» (учениками местной музыкальной школы под рук. П. Хиндемита и Э. Рабша).	Переложение концерта А. Вивальди для виолы д'амур и лютни — для виолы д'амур и чембало.
1933	17 марта в Антверпене — 1-е исп. трио № 2 с участием автора. Май, в Вене — участие в празд- новании 100-летия со дня рождения Й. Брамса (в ан- самбле с А. Шнабелем, П. Ка- зальсом и Б. Губерманом	Струнное трио № 2. Четыре песни для сопрано и ф-п. на тексты М. Клау- диуса. Канонические вариации для двух скрипок. Четыре песни для голоса с

Годы	Жизнь	Творчество
	<p>П. Хиндемит исполняет в концертах камерные сочинения Брамса).</p> <p>Осенью в Страсбурге в концертах, организованных Г. Шерхеном как манифестация интернациональных сил европейской музыки против фашистского национализма, рядом с произведениями К. Дебюсси, Э. Сати, И. Стравинского, Ф. Бузони, М. Рegera, Г. Малера, А. Шёнберга, А. Берга, Э. Крженека, Д. Мийо, А. Казеллы исполнялась и музыка Хиндемита.</p> <p>В ноябре в Берлине после политического переворота организовано «Профессиональное объединение германских композиторов», в руководящий совет которого в числе двенадцати членов этого совета вошел и П. Хиндемит.</p>	<p>ф-п. на тексты Ф. Рюккерта.</p> <p>Инструктивные пьесы для ансамбля духовых.</p> <p>Четыре песни для голоса с ф-п. на тексты Новалиса.</p> <p>Три песни для голоса с ф-п. на тексты В. Буша.</p> <p>Переложение сонаты Г. Бибера d-moll для двух скрипок и basso continuo.</p> <p>Начало работы над циклом песен на тексты Гельдерлина.</p> <p>Работа над оперой «Художник Матис» на собственное либретто.</p> <p>Симфония «Художник Матис» на материале оперы.</p>
1934	<p>12 марта в Берлине — 1-е исп. симфонии «Художник Матис» (дирижер — В. Фуртвенглер).</p> <p>Начало кампании против Хиндемита в нацистской прессе.</p> <p>25 ноября в Берлине в газете «Deutsche Allgemeine Zeitung» опубликована статья В. Фуртвенглера «Дело Хиндемита».</p> <p>6 декабря в Берлине — речь Геббельса на митинге деятелей культуры с выпадами против Хиндемита и Фуртвенглера.</p> <p>Официальный нацистский журнал «Die Musik» объявляет Хиндемита «неприемлемым для новой Германии».</p>	<p>«Ausflugskantate» для солиста, хора и четырех кларнетов.</p> <p>«Развлекательная музыка» для трех кларнетов.</p> <p>Дуэт для альты и виолончели.</p> <p>Две маленькие пьесы для ф-п.</p> <p>Каденции к скрипичным и фортепианным концертам Моцарта и к скрипичному концерту Р. Шумана.</p>



Годы	Жизнь	Творчество
1935	<p>Хиндемит принимает предложение турецкого правительства участвовать в реорганизации системы музыкального образования и концертной жизни Турции.</p> <p>3 апреля — 16 мая — первая поездка в Турцию.</p> <p>14 ноября в Амстердаме — 1-е исп. концерта «Шванендрээр» (солист — П. Хиндемит, дирижер В. Менгельберг).</p>	<p>Шесть песен для тенора и ф.-п. на тексты Гельдерлина.</p> <p>Завершение оперы «Художник Матис».</p> <p>Соната для скрипки и ф.-п. в тональности Е.</p> <p>«Шванендрээр», концерт для альты и оркестра малого состава.</p> <p>Четыре песни для голоса и ф.-п. на тексты А. Силезиуса.</p>
1936	<p>Январь — поездка в Лондон для записи музыки Хиндемита на пластинки по предложению фирмы «British Broadcasting Corporation».</p> <p>22 января в Лондоне — 1-е исп. «Траурной музыки» (солист — П. Хиндемит, дирижер — А. Боулт).</p> <p>В феврале в Женеве — 1-е исп. сонаты для скрипки и ф.-п. в тональности Е (скрипка — Ст. Френкель, ф.-п. — Орлова).</p> <p>Март — май — вторая поездка в Турцию.</p> <p>Сентябрь — участие в Международном музыкальном фестивале в Венеции.</p>	<p>Медленная пьеса и рондо для траутопиума.</p> <p>«Траурная музыка» для альты и струнного оркестра на смерть английского короля Георга V.</p> <p>Три песни для голоса и ф.-п. на тексты К. Брентано и Г. Келлера.</p> <p>Три сонаты для ф.-п.</p> <p>Соната для флейты и ф.-п.</p> <p>Новая редакция песен из «Жития Марии» для голоса и ф.-п.</p> <p>Обработка пяти народных песен для струнного квинтета и кларнета.</p>
1937	<p>26 января в Винтертуре — исп. партии альты в концерте «Шванендрээр» (дирижер — Г. Шерхен).</p> <p>29 января — 20 февраля — третья поездка в Турцию.</p> <p>В марте — окончательный уход из Берлинской высшей музыкальной школы.</p> <p>24 марта — начало мая — первая концертная поездка в США (Бостон, Нью-Йорк, Чикаго); выступления в каче-</p>	<p>Соната для альты соло.</p> <p>Новая редакция хоровых песен ор. 33.</p> <p>Две органнне сонаты.</p> <p>«Симфонические танцы».</p> <p>Завершение и выход в свет первой книги «Руководства по композиции».</p>

Годы	Жизнь	Творчество
	стве альтиста и солиста на виоле д'амур.	
	9 апреля в Вашингтоне — 1-е исп. сонаты для флейты и ф-п. (Дж. Баррер и И. Санрома).	
	Май — сентябрь — Хиндемит в Италии. Во Флоренции — доклад о концепции «расширенной тональности» на «Maggio Fiorentino».	
	В Кремоне — доклад о виоле д'амур. В Позитано — встреча с Л. Мясным; замысел балета из жизни Франциско Ассиэского.	
	5 декабря в Лондоне — 1-е исп. «Симфонических танцев» (дирижер — П. Хиндемит).	
1938	18 января в Лондоне — 1-е исп. органичных сонат № 1 и № 2 (Р. Даунс).	«Достославнейшее видение», хореографическая легенда. Одноименная сюита для оркестра.
	Февраль — март — вторая концертная поездка в США: Детройт, Чикаго, Иель.	Девять американских песен для школы.
	В мае в Дюссельдорфе — партитуры Хиндемита и книга «Руководство по композиции» демонстрируются на выставке «чужеродного искусства».	Три легкие пьесы для виолончели и ф-п.
	28 мая в Цюрихе — премьера запрещенной в Германии оперы «Художник Матис» (дирижер — Р. Ф. Денцлер, режиссер — Х. Циммерман).	Соната для ф-п. в четыре руки.
	20 июля в Лондоне — премьера балета «Достославнейшее видение» (хореография и главная роль — Л. Мясин, артисты балета Монте-Карло; дирижер — П. Хиндемит).	Соната для гобоя и ф-п.
	Август. Хиндемит окончательно покидает берлинскую квартиру и переселяется в Блюш об Сиерра (Швейцария, кантон Ваадт).	

Годы	Жизнь	Творчество
1939	<p>Январь — март — третья концертная поездка в США: Буффало, Чикаго, Сан-Франциско, Денвер, Лос-Анджелес, Филадельфия, Уэллс.</p>	<p>Поправки и изменения в партитурах оперы «Художник Матис» и балета «Достославнейшее видение».</p>
	<p>9 и 11 марта в Амстердаме — гастрольные спектакли Цюрихского городского театра (в репертуаре — опера «Художник Матис»).</p>	<p>Концерт для скрипки с оркестром. Сонаты для скрипки и ф-п.; для альты и ф-п.; для кларнета и ф-п.; для валторны и ф-п.; для трубы и ф-п.; для арфы.</p>
	<p>13 августа в Шевенингене — 1-е исп. четырех оркестровых песен из «Жития Марии» (исп. — Г. Сала).</p>	<p>Шесть хоров на французские стихи Рильке.</p>
	<p>В августе в Остенде — 1-е исп. трех хоров на старинные тексты и тексты Фр. Ницше (дирижер — Х. Цангерс).</p>	<p>Пять хоров на старинные тексты, на тексты Фр. Ницше и Г. Келлера.</p>
	<p>В Сионе (Швейцария) — 1-е исп. шести хоров на французские стихи Рильке (хор «Chanson Valaisanne», дирижер — Ж. Хенни).</p>	<p>Переложение для голоса с оркестром четырех песен из «Жития Марии».</p>
	<p>27 октября посещение Виптертура и Мюзю.</p>	<p>Три песни для голоса и ф-п. на тексты Фр. Ницше.</p>
	<p>Решение о выезде в США.</p>	<p>Завершение и выход в свет второй книги «Руководства по композиции».</p>
1940	<p>Февраль — отъезд в США.</p>	<p>Фуги и другие учебные пьесы для ф-п.</p>
	<p>Начало преподавания в университете Буффало, в Уэллс-колледже, в Иельском университете (Нью-Хейвн).</p>	<p>Пьесы для фагота и виолончели.</p>
	<p>14 марта в Амстердаме — 1-е исп. концерта для скрипки с оркестром (солист — Ф. Хелман, дирижер — В. Менгельберг).</p>	<p>Органная соната № 3. Концерт для виолончели с оркестром.</p>
	<p>31 июля в Тэнглвуде (штат Массачусетс) — 1-е исп. органной сонаты № 3 (Э. П. Биггс).</p>	<p>Старинная ирландская песня для хора и оркестра. Симфония в тональности Es.</p>
	<p>3 сентября в Бостоне — 1-е исп. «Темы с четырьмя вариациями» для струнного оркестра и ф-п. (солист — Л. Фосс, дирижер — Р. Бургин).</p>	<p>«Четыре темперамента», балет в четырех вариациях. «Четыре темперамента» («Тема с четырьмя вариациями») для струнного оркестра и ф-п.</p>

Годы	Жизнь	Творчество
1941	<p>Педагогическая работа в музыкальной школе Йельского университета и на летних курсах С. А. Кусевичкого в Тэнглвуде.</p> <p>7 февраля в Бостоне — 1-е исп. концерта для виолончели с оркестром (солист — Г. Пятигорский).</p> <p>21 ноября в Миннеаполисе — 1-е исп. симфонии в тональности Es (дирижер — Д. Митропулос).</p>	<p>Три мотета на латинские тексты.</p> <p>Сонаты: для англ. рожка и ф-п.; для тромбона и ф-п.</p> <p>Вариации на старинную английскую детскую песню для виолончели и ф-п.</p>
1942	<p>Продолжение преподавательской работы.</p> <p>В январе в Нью-Йорке — 1-е исп. сонаты для англ. рожка и ф-п. (Л. Шнейер и И. М. Санрома).</p> <p>8 апреля в Винтертуре — исп. в концерте Музыкальной коллегии «Концертной музыки» для ф-п., медных и двух арф вместе с произведениями А. Шёнберга и Б. Бартока.</p> <p>20 ноября в Нью-Йорке — 1-е исп. сонаты для двух роялей (Догерти и Рузицка).</p>	<p>Маленькая соната для виолончели и ф-п.</p> <p>«Ludus tonalis» для ф-п.</p> <p>Соната для двух роялей в четыре руки.</p> <p>«Баллада» на текст Дж. Китса.</p> <p>Восемнадцать песен на тексты немецких, английских и американских поэтов.</p>
1943	<p>Продолжение педагогической работы. В Берлине и Франкфурте-на-Майне во время бомбардировок сгорели письма, рукописи и документы Хиндемита.</p> <p>Репрессии в Австрии (Линц) из-за исполнений сочинений Хиндемита.</p> <p>15 февраля в Чикаго — 1-е исп. «Ludus tonalis» (У. Мак-Грегор).</p> <p>10 марта — приветственная телеграмма из Винтертура от Г. Шерхена и В. Рейнхарта по случаю первого исполнения в Швейцарии «Темы с четырьмя вариациями» для струнного оркестра и ф-п.</p>	<p>Каноны.</p> <p>Струнный квартет № 5.</p> <p>«Орфей», опера Монтеверди в редакции Хиндемита.</p> <p>«Амур и Психея», увертюра.</p> <p>«Симфонические метаморфозы тем К. М. Вебера».</p> <p>Соната для альтового сакофона и ф-п.</p> <p>Мотет на латинский текст для голоса и ф-п.</p>

Годы	Жизнь	Творчество
	29 октября в Филадельфии — 1-е исп. увертюры «Амур и Психея» (дирижер — Ю. Орманди).	
	7 ноября в Вашингтоне — 1-е исп. струнного квартета № 5 (Будапештский квартет: Хаузер, Ройзман, Ипольви, Сон).	
1944	Педагогическая работа в США.	Девять песен на тексты английских и американских поэтов.
	20 ноября в Нью-Йорке — 1-е исп. «Симфонических метаморфоз» (дирижер — А. Родзинский).	«Иродиада», оркестровые речитации по поэме Ст. Малларме.
	30 октября в Вашингтоне — премьера балета «Иродиада» (хореография и главная роль — М. Грехем).	Три французские песни на тексты А. Рембо, Ст. Малларме и Ш. Бодлера.
	В ноябре в Нью-Хейвне — премьера «Орфея» Монтеверди в ред. Хиндемита (исп. — студенты и преподаватели музыкальной школы Йельского университета; дирижер — П. Хиндемит).	Два мотета на латинские тексты. «Ludus pinog» для кларнета и виолончели.
1945	Педагогическая работа в США.	Струнный квартет № 6.
	В ноябре в Нью-Йорке — концерт студентов Джульярдской музыкальной школы в честь 50-летия П. Хиндемита; в программе — вокальный цикл «Молодая служанка» и новые сочинения Хиндемита. Первые исполнения сочинений Хиндемита в Германии после окончания войны.	Концерт для ф-п. с оркестром.
	13 декабря в Штутгарте — немецкая премьера оперы «Художник Матис» (дирижер — Б. Ветцельсбергер).	
1946	Принятие Хиндемитом американского подданства. Отказы на многочисленные предложения из Германии: руководить высшими музыкальными школами Берлина, Франкфурта-на-Майне и т. п., принимать участие в возрожде-	«Когда перед домом цвела этой весной сирень», Реквием на текст У. Уитмена. Симфония «Serena».

Годы	Жизнь	Творчество
	нии Донауэшингенских фестивалей и пр.	
	21 марта в Вашингтоне — 1-е исп. струнного квартета № 6 (Будапештский квартет).	
	5 мая в Нью-Йорке — 1-е исп. Реквиема на текст У. Уитмена (дирижер — Р. Шоу).	
	20 ноября в Нью-Йорке — премьеры балета «Четыре темперамента» (хореография Дж. Баланчина).	
1947	В январе в Базеле — концерт к 25-летию Базельского камерного оркестра.	Кантата «Внезапно наступит день» на латинский текст.
	В числе двадцати сочинений исполнялись «Восемь пьес для струнного оркестра» Хиндемита (дирижер — П. Захер).	Концерт для кларнета и оркестра.
	1 февраля в Далласе — 1-е исп. симфонии «Segno» (дирижер — А. Дорати).	
	27 февраля, Кливленд — 1-е исп. концерта для ф-п. с оркестром (солист — И. М. Санрома).	
	2 апреля — начало первой поездки в Европу после окончания войны: Италия, Швейцария, Лондон, Вена, Франкфурт-на-Майне.	
	В мае в Кембридже (штат Массачусетс) — 1-е исп. кантаты «Внезапно наступит день» (дирижер — Р. Шоу).	
	26—29 июня в Зальцбурге — чтение лекций и проведение практических занятий на интернациональных летних курсах академии Моцартеум.	
	23 августа в Люцерне — дирижерское выступление на интернациональном музыкальном фестивале. В программе: И.-С. Бах — Оркестровая сюита С-dur № 1; Моцарт — Концерт для ф-п. с оркест-	

Годы	Жизнь	Творчество
	ром d-moll (солист — Дину Липатти); Хиндемит — симфония «Художник Матис».	
1948	3—5 сентября — 1-е посещение Винтертура после эмиграции. Продолжение педагогической работы в США.	Соната для виолончели и ф-п. Септет для духовых.
	В апреле в Нью-Йорке — участие в исп. «Страстей по Иоанну» И.-С. Баха в зале филармонии (партия виолы д'амур).	
	6 августа — начало второй поездки в Европу: Перуджа, Загра, Рим, Таормина, Милан, Вена.	
	14—21 октября в Зальцбурге в академии Моцартеум Хиндемит ведет практический курс композиции.	
	28 октября в Вене — доклад Хиндемита «Проблемы современного композитора».	
	В Баден-Бадене — 1-е дирижерское выступление Хиндемита в Германии после войны.	
	3 ноября в Ганновере — 1-е исп. второй редакции «Жития Марии» для голоса и ф-п. (А. Купер и К. Зеэман).	
	30 декабря в Милане — 1-е исп. септета для духовых (музыканты миланского «Teatro Nuovo»).	
1949	Февраль. Поездка по Германии. Посещение Берлина после десятилетнего перерыва.	Концерт для деревянных духовых, арфы и оркестра.
	15 мая в Нью-Йорке — 1-е исп. концерта для деревянных духовых, арфы и оркестра (дирижер — Т. Джонсон).	Концерт для трубы, фагота и струнного оркестра.
	4 ноября, в Нью-Хейвне — 1-е исп. концерта для трубы и фагота с оркестром (дирижер — К. Уилсон).	

Годы	Жизнь	Творчество
	Октябрь — ноябрь — лекции в Гарвардском университете на кафедре поэтики Ч. Э. Нортона: 17 октября — «Августинские и боэцианские направления в музыке»; 24 октября — «Scientia bene modulandi» 31 октября — «Рабочий материал. Орудия производства»; 14 ноября — «Исполнители и слушатели»; 21 ноября — «Проблемы воспитания»; 28 ноября — «Завоевание стиля и порабощение стилем».	Соната для контрабаса и ф-п. Симфонietta в тональности Е. Мужской хор «The Demon of the gibbet» на текст О'Брайена. Концерт для валторны с оркестром.
	30 ноября — письмо Хиндемита Г. Штрауману о согласии принять кафедру истории и теории музыки Цюрихского университета.	Работа над оперой и симфонией «Гармония мира». Завершение книги «Мир композитора» (начата в 1949 году на материале лекций в Гарвардском университете).
1950	1 марта в Луизвилле — 1-е исп. симфонетты в тональности Е (дирижер — П. Хиндемит). 26 апреля в Вене — 1-е исп. сонаты для контрабаса и ф-п. (О. и Г. Рюм).	
	Апрель — сентябрь — третья поездка в Европу: Франкфурт-на-Майне, Берлин, Зальцбург, Вена; поездки по Швейцарии с целью купить дом; решение переселиться в Швейцарию.	
	8 июня в Баден-Бадене — 1-е исп. концерта для валторны с оркестром (солист — Д. Брайн, дирижер — П. Хиндемит).	
	19—30 июня в Зальцбурге — проведение в Моцартеуме курса на тему: «Музыкальное творчество и мастерство композиции».	
	12 сентября в Гамбурге — речь на баховских торжествах: «И.-С. Бах. Обязывающее наследие».	



Годы	Жизнь	Творчество
	В декабре в Филадельфии — 1-е исп. концерта для кларнета с оркестром (солист — Б. Гудмен, дирижер — Ю. Орманди).	
1951	В зимнем семестре Хиндемит — экстраординарный профессор теории музыки в Цюрихском университете <sup>8</sup> .	Симфония в тональности В для духового оркестра. Симфония «Гармония мира».
	Присуждение Хиндемиту Баховской премии в Гамбурге <sup>9</sup> . 2 апреля в Вене на Интернациональном музыкальном фестивале — 1-е исп. 2-го, 8-го и 11-го мотетов (И. Зеефрид и Э. Верба). 5 апреля в Вашингтоне — 1-е исп. симфонии в тональности В (дирижер — П. Хиндемит).	
1952	Награждение Хиндемита орденом Pour le mérite в Бонне. «Дни Хиндемита» в Стокгольме. Выход в свет американского издания книги «Мир композитора». 25 января в Базеле — 1-е исп. симфонии «Гармония мира» (дирижер — П. Захер). 13 июня в Цюрихе в швейцарско-американском Обществе дружбы доклад Хиндемита о книге «Мир композитора». 15 июня в Цюрихе — доклад Хиндемита о принципах новой редакции оперы «Кардильяк». 20 июня в Цюрихе — премьера	Вторая редакция оперы «Кардильяк». Соната для четырех валторн. Расшифровка continuo в произведениях Баха и Генделя.

<sup>8</sup> С 1951 года Хиндемит работал попеременно: год в Цюрихском, год в Иельском университетах.

<sup>9</sup> Баховская премия учреждена в 1950 году в Гамбурге «для тех композиторов, в истинно художественных сочинениях которых сохраняется связь с традициями И.-С. Баха». Из 20 000 марок этой премии 5000 всякий раз ассигнуется на стипендии для молодых музыкантов.

Годы	Жизнь	Творчество
	второй редакции оперы «Кардильяк» (дирижер — В. Рейнсхаген).	
	21 августа в Зальцбурге — лекция Хиндемита в Моцартеуме: «Музыкальное образование — почему, как, для чего?»	
1953	1 июня — уход из Иельского университета; покупка виллы «La Chance» в общине Блоне и переселение в Швейцарию.	Вторая редакция оперы «Новости дня». Кантата «Песнь к надежде» на текст П. Клоделя по заказу ЮНЕСКО.
	9 июля в Брюсселе на Международной конференции ЮНЕСКО по музыкальному воспитанию — 1-е исп. кантаты «Песнь к надежде» (дирижер — П. Хиндемит).	
	В Хильверсуме — П. Хиндемит дирижирует «Камерной симфонией» А. Шёнберга.	
1954	7 апреля в Неаполе, в театре Сан-Карло — премьера второй редакции оперы «Новости дня» (дирижер — П. Хиндемит).	Продолжение работы над оперой «Гармония мира».
	3 июня в Вене — премьера оперы Монтеверди «Орфей» (2-я ред. П. Хиндемита) под упр. П. Хиндемита.	
	Август — сентябрь — концертная поездка по Южной Америке: Буэнос-Айрес, Монтевидео, Колумбия, Бразилия.	
1955	4 июня в Вуппертале на 109-м Нижнерейнском музыкальном фестивале — 1-е исп. кантаты «Летите, быстрые ангелы» (дирижер — П. Хиндемит).	«Летите, быстрые ангелы», кантата в трех частях на текст П. Клоделя. Две песни на стихи О. Кокса.
	18 июня в Боннском университете — речь Хиндемита памяти В. Фуртвенглера.	Соната для трубы и ф-п.
	6 ноября в Париже — французская премьера кантаты «Летите, быстрые ангелы» (дирижер — П. Хиндемит).	

Годы	Жизнь	Творчество
	<p>В ноябре, во Франкфурте-на-Майне — исп. Реквиема на текст Уитмена (хор Певческой академии Франкфурта; дирижер — П. Хиндемит).</p>	
	<p>Ноябрь. Европейские и американские радиостанции, оркестры, академии, школы, музыкальные ансамбли отмечали 60-летие Хиндемита исполнением его сочинений<sup>10</sup>.</p>	
	<p>27 ноября в Вене в связи с известием о смерти Артура Онегера — исп. «Dona nobis pacem» и «De profundis» из «Литургической симфонии» (дирижер — П. Хиндемит).</p>	
	<p>15 декабря в Цюрихском университете — доклад Хиндемита: «Слушание и понимание непривычной музыки».</p>	
1956	<p>Лондон, Франкфурт-на-Майне — юбилейные концерты «моцартовского года», в которых Хиндемит участвовал как дирижер.</p>	<p>Продолжение работы над оперой «Гармония мира».</p>
	<p>21 марта в Винтертуре — дирижерское выступление Хиндемита с программой: Мендельсон — музыка к «Сну в летнюю ночь»; Хиндемит — концерт для виолончели с оркестром (солист — Л. Хельшер); Шуберт — симфония № 3.</p>	
	<p>9—25 апреля — концертная поездка Хиндемита в Японию с оркестром Венской филармонии (17 концертов).</p>	

<sup>10</sup> Симфония «Художник Матис» исполнялась в этом году двадцать шесть раз, в том числе в Японии, Испании, Южной Америке. В Вене прозвучала оратория «Бесконечное». В программе очередного фестиваля в Донауэшингене рядом с сочинениями Веберна, Берга, Даллапиккола, Булеза, Б. А. Циммермана исполнялась музыка Хиндемита.

Годы	Жизнь	Творчество
1957	<p>Отказ от педагогической деятельности ради расширения исполнительской.</p> <p>В мае в Праге — авторский концерт Хиндемита на фестивале «Пражская весна».</p> <p>11 августа в Мюнхене, в Театре принца-регента — премьера оперы «Гармония мира» (в главных ролях: К. Энген, К. Хоппе, Й. Меттерних, Р. Хольм; дирижер — П. Хиндемит; режиссер — Р. Хартман; художник — Х. Юргенс).</p> <p>В сентябре — предложение Дрезденской оперы Хиндемиту участвовать в подготовке постановки «Художника Матиса» и вынужденный отказ Хиндемита из-за дипломатических осложнений.</p>	<p>30 мая — завершение партитуры оперы «Гармония мира».</p> <p>Работа над октетом для струнных и духовых.</p>
1958	<p>Зимний семестр 1957/58 года в Цюрихском университете — чтение докладов, в том числе о мадригалах Дезуальдо и о струнном квартете А. Шёнберга.</p> <p>5 марта в Майнце — смерть В. Штрекера, издателя и близкого друга Хиндемита.</p> <p>23 сентября на Берлинском музыкальном фестивале — 1-е исп. октета камерным ансамблем оркестра Берлинской филармонии; 1-е исп. сюиты французских танцев из сборника П. Аттьеняна в ред. Хиндемита (дирижер — П. Хиндемит).</p> <p>18 октября в Вене — 1-е исп. мадригалов (Венский камерный хор; дирижер — П. Хиндемит).</p>	<p>Завершение октета.</p> <p>Двенадцать мадригалов на тексты Й. Вайнхебера (памяти Х. Штрауман)<sup>11</sup>.</p> <p>Обработки из «Symphoniae sacrae» Дж. Габриели. «Питтсбургская симфония».</p>

<sup>11</sup> Х. Штрауман — жена близкого друга Хиндемита, Г. Штраумана, умершая 23 февраля 1958 года.

Годы	Жизнь	Творчество
1959	<p>24 ноября — составление за- вещания<sup>12</sup>.</p> <p>Январь — февраль — концерт- ная поездка в США: Питтс- бург, Нью-Йорк, Вашингтон.</p> <p>31 января в Питтсбурге — 1-е исп. «Питтсбургской симфо- нии» на праздновании 200-ле- тия города (дирижер — П. Хиндемит).</p> <p>Весна — начало лета — дири- жерские выступления в ФРГ, Австрии, Италии, Швейца- рии, Скандинавских стра- нах<sup>13</sup>.</p> <p>8 сентября в Бонне — Хинде- мит дирижирует на открытии нового «Бетховенского зала».</p> <p>В ноябре в Вене — исп. под упр. Хиндемита «Cogo dei Morti» Г. Петрасси<sup>14</sup>.</p>	<p>Продолжение работы над мотетами.</p> <p>Переложение для голоса с оркестром двух песен из «Жития Марии».</p>
1960	<p>Февраль — март — концертная поездка в США: Нью-Йорк, Чикаго, Вашингтон; выступ- ления с оркестром Нью-Йорк- ской филармонии; в Чика- го — исп. седьмой симфонии А. Брукнера под упр. Хинде- мита; в Вашингтоне — исп. Реквиема Хиндемита и мес- сы Брукнера e-moll под упр. Хиндемита; в Нью-Хейвне — исп. «Symphoniae sacrae» Дж. Габриели и «Симфонии псал-</p>	<p>Завершение цикла мотетов. Марш для оркестра на ста- ринную швейцарскую мел- лодию.</p> <p>«Долгая рождественская трапеза», одноактная опе- ра по пьесе Т. Уайльдера.</p>

<sup>12</sup> Согласно завещанию, материалы архива композитора не могут быть опубликованы ранее чем через десять лет после его смерти. По завещанию Г. Хиндемит от 4 декабря 1966 года все наследие Хиндемитов поступает в собственность Фонда Хиндемита, статус и цели которого см. в кн.: Gruber A. Paul Hindemith.

<sup>13</sup> Хиндемит выступил с обновленными программами: кроме третьего фортепианного концерта и «Дивертисмента для струнного оркестра» Бартока исполнялась его же «Рассодня для скрипки с оркестром», «Камерный концерт» для скрипки, ф-п. и тринадцати духовых Берга.

<sup>14</sup> Это сочинение повторилось Хиндемитом в апреле 1961 года в Риме, в марте 1964 года — в Канне.

Годы	Жизнь	Творчество
		мов» Стравинского под упр. Хиндемита.
	7 апреля во Франкфурте-на-Майне — исп. «Питтсбургской симфонии» под упр. Хиндемита.	
	В мае в Высшей музыкальной школе Франкфурта-на-Майне — «Неделя Хиндемита»; исп. «Symphonie sacrae» Дж. Габриели и «Орфея» Монтеверди в ред. Хиндемита (исп.: оперная студия ВМШ, дирижер — П. Хиндемит).	
	1 июля в Базеле — 1-е исп. «Марша для оркестра» на праздновании 500-летия Базельского университета (дирижер — П. Захер).	
	2 октября на Берлинском музыкальном фестивале — 1-е исп. 3-го, 5-го, 9-го и 13-го номеров (Э. Хёфлигер и Г. Клуст).	
	12 октября в Берлине — исп. симфонии в тональности Е и мужских хоров a cappella П. Хиндемита и концерта для ф-п., духовых и ударных К. А. Хартмана (дирижер — П. Хиндемит).	
	В ноябре в Вене — исп. «Te deum» А. Хайлера (дирижер — П. Хиндемит).	
	17 и 18 ноября в Вене — юбилейные концерты к 65-летию Хиндемита; в программе — концертное исп. оперы «Гармония мира» (дирижер — П. Хиндемит).	
	В середине декабря в Мюнхене — исп. сочинений Г. Шютца, Д. Букстехуде и Дж. Габриели (дирижер — П. Хиндемит).	
1961	В апреле в мангеймском Национальном театре — исп. оперы «Новости дня» (во 2-й ред.)	

Годы	Жизнь	Творчество
------	-------	------------

(дирижер — П. Хиндемит, режиссер — Пётген, художник — П. Вальтер).

13 апреля в Венеции — 1-е исп. 1-го, 4-го, 6-го, 10-го и 12-го мотетов (М. Ласло и Э. Баньоли).

В мае на фестивале «Пражская весна» — исп. «Питтсбургской симфонии» (дирижер — П. Хиндемит).

Концертная поездка в США.

25, 27, 29 июля в Равинии<sup>15</sup> — дирижерские выступления Хиндемита с Чикагским симфоническим оркестром<sup>16</sup>.

В июле в Хайвэе (штат Нью-Мексико) на летнем оперном фестивале — 1-е исп. оперы «Новости дня» на английском языке и американская премьера «Долгой рождественской трапезы» (исп.: труппа оперного театра Санта-Фе, дирижер — П. Хиндемит).

29 октября в Айзенштадте на «листовских торжествах» дирижерское выступление Хиндемита. В программе: симфоническая поэма Ф. Листа «Орфей», 13-й псалом, симфония «Данте».

В начале ноября в Вене — дирижерское выступление Хиндемита. В программах: Керубини — увертюра «Али-Баба»; Хиндемит — шесть песен из «Жития Марии» для голоса с оркестром (солистка — С. Юринак); Брук-

<sup>15</sup> Летняя резиденция Чикагского симфонического оркестра.

<sup>16</sup> В программах: Хиндемит — Концерт для струнного оркестра и медных, концерт для ф-п. («Камерная музыка» № 2), «Питтсбургская симфония», Керубини. — Увертюра «Les Abencéages», Мендельсон — «Гейбриды», Шуман — Четвертая симфония, Брукнер — Четвертая симфония, Шуберт — «Большая симфония» С-диг, Бетховен — Третий концерт для ф-п. с оркестром (пианист — Г. Графман).

Годы	Жизнь	Творчество
	нер — шестая симфония; Петрасси — «Magnificat».	
	17 декабря в Мангейме — немецкая премьера «Долгой рождественской трапезы» (в один вечер с балетами «Иродиада» и «Достославнейшее видение») (дирижер — П. Хиндемит, режиссер — Г. Шюллер, хореограф — Х. Хайден, художник — П. Вальтер).	
1962	Январь — февраль — концерты Хиндемита в Касселе, Берлине, Ганновере, Франкфурте-на-Майне.	«Майнцское шествие», кантата для солистов, чтецов, хора и оркестра на текст К. Цукмайера.
	Март — концерты Хиндемита в Италии.	Концерт для органа и оркестра.
	14 апреля в Венеции — исп. под упр. Хиндемита симфонии оп. 21 А. Веберна <sup>17</sup> .	
	В апреле в Лондоне — исп. Реквиема на текст У. Уитмена (исп.: хор и оркестр Королевского общества, дирижер — П. Хиндемит).	
	23 июня в Майнце на праздновании 2000-летия города — 1-е исп. «Майнцкого шествия» (солисты — А. Шлемм, Й. Траксель, Х. Хофман; хор и оркестр Майнцкого городского театра, дирижер — П. Хиндемит).	
	30 сентября и 1 октября в Берлине, в концертах, посвященных 70-летию Д. Мийо, — исп. трех одноактных опер Мийо и «Долгой рождественской трапезы» под упр. П. Хиндемита.	
	В октябре в Вене — исп. «Двух пьес для оркестра» Л. Даллапиккола под упр. Хиндемита <sup>18</sup> .	

<sup>17</sup> Это произведение Веберна Хиндемит исполнял также в январе 1962 года в Берлине и в марте — во Флоренции.

<sup>18</sup> Это произведение Даллапиккола было повторено Хиндемитом в Берлине в январе 1963 года.



Годы	Жизнь	Творчество
	26 октября в Вене — исп. мелодрама А. Онеггера «Амфион» под упр. Хиндемита.	
	Середина ноября — концерты Хиндемита в Вене, Линце, Франкфурте-на-Майне. В программах: духовные сочинения И. Гайдна и оратория Г. Ф. Генделя «Израиль в Египте».	
1963	Начало года — дирижерские выступления в ФРГ.	
	29 января в Бамберге — концерт Бамбергского симфонического оркестра под упр. Хиндемита. В программе: Бетховен — Большая fuga B-dur op. 133; Хиндемит — симфонietta в тональности E; Мендельсон — «Шотландская симфония».	
	Март — апрель — последняя поездка в США; дирижерские выступления в абонементных концертах Нью-Йоркской филармонии.	Месса a cappella. Месса для хора с инструментами (не окончена).
	13 марта в Нью-Йорке, в оперной студии Джульярдской школы — исп. «Долгой рождественской трапезы» под упр. П. Хиндемита.	
	18, 19, 20 и 21 апреля в зале Нью-Йоркской филармонии (Линкольновский центр искусств) исп. Реквиема Хиндемита на текст У. Уитмена и 150-го псалма А. Брукнера (исп.: оркестр Нью-Йоркской филармонии под упр. Хиндемита).	
	25 апреля в Нью-Йорке, в зале Линкольновского центра искусств — 1-е исп. второго органного концерта Хиндемита (солист — А. Хайлер, дирижер — П. Хиндемит).	
	В мае — речь Хиндемита в свя-	

Годы	Жизнь	Творчество
------	-------	------------

- зи с присуждением ему Бальцановской премии<sup>19</sup> в Риме.
- В июне во Франкфурте-на-Майне в церкви Трех королей исп. оратории Генделя «Израиль в Египте» под упр. П. Хиндемита.
- 26 июня в Бонне — речь Хиндемита перед кавалерами ордена Pour le mérite, опубликованная под названием «Умирающие воды».
- Октябрь — концертная поездка по Италии: Сицилия, Неаполь, Рим.
- В октябре в Риме — исп. «Орфей» Монтеверди в ред. и под упр. Хиндемита.
- 9, 10, 11 ноября в Вене — дирижерские выступления Хиндемита с оркестром Венской филармонии. Исполнение А. Хайлером второго органного концерта Хиндемита.
- 12 ноября в Вене в церкви Пиаристов — 1-е исп. мессы a cappella (Венский камерный хор, дирижер — П. Хиндемит).
- 13 ноября в Вене — 1-е исп. мессы в светском концерте — последнее публичное выступление П. Хиндемита.
- 15 ноября — поездка из Цюриха в Блоне, прерванная тяжелым приступом болезни.
- 28 декабря — смерть Хиндемита в клинике Франкфурта-на-Майне.

## МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

## Оперы

Убийца, надежда женщин (*Mörder, Hoffnung der Frauen*). Op. 12. Одноактная опера. Либретто О. Кокошки. Соч.: 1919. Изд.: клавир. 21 мин.

Действующие лица: Мужчина — баритон; Женщина — сопрано; Первый воин — тенор; Второй воин — бас; Третий воин — тенор; Первая девушка — сопрано; Вторая девушка — альт; Третья девушка — сопрано; воины, девушки — хор.

Оркестр: тройной состав деревянных; 6 валт., 4 трубы, 3 тромб., туба; литавры, ударные; струнные.

34—36, 38, 44, 97, 151, 152, 305, 343

Нуш-Нуши (*Das Nusch-Nuschi*). Op. 20. Одноактная пьеса для бирманских марионеток. Либретто Ф. Блея. Соч.: 1920. Изд.: клавир. 30 мин.

Действующие лица: Мунг Та Биа — бас; Рагвенг — разговорная роль; Кюсе Вайнг — бас; Церемониймейстер — бас; Палач — бас; Нищий — бас; Зузули — тенор; Цатвай — немая роль; Тум-тум — тенор-буффо; Камадева — тенор или сопрано; Первый герольд — бас; Второй герольд — тенор; Бангза — сопрано; Озаза — колоратурное сопрано; Твайзе — альт; Ратасата — сопрано; Первая баядера — сопрано; Вторая баядера — альт; две дрессированные обезьяны — тенора; Первый поэт — тенор; Второй поэт — бас; Первая девушка — сопрано; Вторая девушка — альт; Третья девушка — сопрано. Малый хор.

Оркестр: 2 фл., 3 гоб., 4 кларн., 3 фаг.; 2 валт., 2 трубы, 3 тромб., туба; арфа, челеста, мандолина; литавры, ударные (4 исп.); струнные.

38, 39, 44, 150, 152, 153, 343

Святая Сусанна (*Sancta Susanna*). Op. 21. Одноактная опера по А. Штрамму, либретто Г. Утике. Соч.: 1921. Посв. архитектору Генриху де Фризу. Изд.: Клавир, партитура. 40 мин.

Действующие лица: Сусанна — сопрано; Клементия — альт; Старая монахиня — альт; служанка, солдат — разговорные роли. Хор монахинь. Оркестр: 3 фл., 3 гоб., 4 кларн., 3 фаг.; 4 валт., 2 трубы, 3 тромб., туба; литавры, ударные; арфа, челеста, орган; струнные.

36—38, 44, 151—155, 159, 347

Кардильяк (*Cardillac*). Op. 39. Опера в трех актах. Либретто Ф. Лиона по Э. Т. А. Гофману («Мадемуазель Складери»). Соч.: 1926. Изд.: клавир. Целый вечер.

<sup>1</sup> В список включены только изданные сочинения Хиндемита. Внутри разделов они расположены хронологически. Все сочинения, кроме специально оговоренных исключений, вышли в свет в издательстве Шотт (в Майнце и его филиалах). Для большинства произведений указана продолжительность звучания. Звездочкой отмечены сочинения, изданные в СССР. Список служит одновременно указателем: в нем приведены страницы книги, на которых упоминаются сочинения Хиндемита.

Действующие лица: ювелир Кардильяк — баритон; Дочь — сопрано; Офицер — тенор; Торговец золотом — бас; Кавалер — тенор; Дама — сопрано; Полицейский комиссар — высокий бас; Король, придворные кавалеры и дамы, полицейские, народ.

Оркестр: 2 фл., 2 гоб., 3 кларн., тенор-сакс., 3 фаг.; валт., 2 трубы, 2 тромб., туба; литавры, ударные; ф-п.; струнные. Оркестр за сценой: гоб., 2 валт., труба, тромб., 2 к-баса.

37, 47—49, 54, 55, 115, 121, 122, 150, 155—162, 172, 183, 184, 305

Кардильяк (Cardillac). Новая ред. Опера в четырех актах. Либретто П. Хиндемита по сценарию Ф. Лиона. Соч.: 1952. Изд.: клави- р. Целый вечер.

Действующие лица: Кардильяк, знаменитый ювелир — баритон; Дочь — сопрано; Подмастерье — тенор; Примадонна оперы — сопрано; Офицер — бас; Молодой кавалер — тенор. В опере Люлли «Фазтон»: альт, тенор, бас, хористы и танцоры. Богатый маркиз — немая роль. Хор.

Оркестр: 2 фл., 2 гоб., 3 кларн., тенор-сакс., 3 фаг.; валт., 2 трубы, 2 тромб., туба; ф-п., литавры, ударные (4 исп.); струнные (6 первых скр., 4 альт, 4 влч., 4 к-баса). На сцене: фл., гоб., арфа, чембало, скр., альт, влч., к-бас.

122, 134—136, 141, 150, 160—161, 183

Туда и обратно (Hin und zurück). Op. 45<sup>a</sup>. Одноактный скетч. Либретто М. Шиффера. Соч.: 1927. Изд.: клави- р. 12 мин.

Действующие лица: Роберт — тенор; Елена — сопрано; Профессор — баритон; Санитар — бас; Мудрец — тенор; Служанка — разговорная роль.

Оркестр: фл., кларн., альт-сакс., фаг.; труба, тромб., ф-п. в 2 руки, ф-п. в 4 руки, гармоний (за сценой).

57, 58, 150, 162

Новости дня (Neues vom Tage). Веселая опера в трех частях. Либретто М. Шиффера. Соч.: 1928—1929. Изд.: клави- р. Целый вечер.

Действующие лица: Лаура — сопрано; Эдуард — баритон; Герман — тенор; Господин М. — тенор; Госпожа М. — меццо-сопрано; Директор отеля — бас; Служащий бюро — бас; Гид — бас; Горничная — сопрано, Старший кельнер — тенор; шесть менеджеров — 2 тенора, 2 баритона, 2 баса. Хор.

Оркестр: 2 фл., 2 гоб., 3 кларн., альт-сакс., 3 фаг.; валт., 2 трубы, 2 тромб., туба; ударные (2 исп.); арфа, мандолина, банджо, ф-п. в 2 руки, ф-п. в 4 руки; струнные (6 первых скр., 4 альт, 4 влч., 4 к-баса).

65—66, 70, 137, 162, 163, 165, 166, 169, 171, 183, 305

Новости дня (Neues vom Tage). Новая редакция. Веселая опера в двух актах. Либретто М. Шиффера в обработке П. Хиндемита. Соч.: 1953. Изд.: клави- р. Целый вечер.

Действующие лица: Лаура — сопрано; Эдуард — баритон; Барон д'Уду, президент концерта «Универсум» — бас; Фрау Пик, репортерша — альт; Прекрасный господин Герман — тенор; Элли — сопрано; Олли — альт; Али — тенор; Ули — бас; Гид — бас; Директор отеля — бас; Старший кельнер — баритон; Горничная — сопрано; Служащий бюро — бас; шесть менеджеров — 2 тенора, 2 баритона, 2 баса. Хор.

Оркестр: 2 фл., 2 гоб., 3 кларн., альт-сакс., 3 фаг.; валт., 2 трубы, 2 тромб., туба; ударные (2 исп.); арфа, мандолина, банджо, ф-п. в 2 руки, ф-п. в 4 руки; струнные (6 первых скр., 4 альт, 4 влч., 4 к-баса).

137, 142, 163—172

Художник Матис (Mathis der Maler). Опера в семи картинах. Либретто П. Хиндемита. Соч.: 1934—1935. Изд.: партитура, клави- р. Целый вечер.

Действующие лица: Альбрехт Бранденбургский, кардинал-архиепископ Майндский — тенор; Матис, живописец у него на службе — баритон; Лоренц фон Поммерфельден, настоятель собора в Майнце — бас; Вольфганг Капито, советник кардинала — тенор; Ридингер, богатый майндский горожанин — бас; Ганс Швальб, вожь восставших крестьян — тенор;

Труксес фон Вальдбург, полководец союзных войск — бас; Сильвестр фон Шаумберг, один из его офицеров — тенор; Урсула, дочь Ридингера — сопрано; Регина, дочь Швальба — сопрано; графиня Хельфенштейн — альт; граф Хельфенштейн — немая роль; Музыкант графа — тенор. Хор. Оркестр: парный состав деревянных; 4 валт., 2 трубы, 3 тромб., туба; литавры, ударные; струнные. На сцене: 3 трубы.

12, 80—84, 93, 97—100, 113—115, 132, 149, 150, 172—187, 198, 242, 244, 274, 285, 319, 331, 338

Гармония мира (*Die Harmonie der Welt*). Опера в пяти действиях. Либретто П. Хиндемита. Соч.: 1956—1957. Изд.: клавир. Целый вечер.

Действующие лица: Кайзер Рудольф II; кайзер Фердинанд II (Солнце) — бас; Иоханнес Кеплер, математик кайзера (Земля) — баритон; Валленштейн, полководец (Юпитер) — тенор; Ульрих Грюсер, помощник Кеплера, позже солдат (Марс) — тенор; Даниель Хитлер, священник в Линце; Регенсбургский священник (Меркурий) — бас; Танзур (Сатурн) — бас; барон Штаркхемберг — баритон; Кристоф, брат Кеплера — тенор; Сусанна, позже жена Кеплера (Венера) — сопрано; Катарина, мать Кеплера (Луна) — альт; Маленькая Сусанна, дочка Кеплера от первого брака — сопрано; наместник и адвокат, три убийцы, народ, солдаты, звезды.

Оркестр: 2 фл., 3 гоб., 3 кларн., 3 фаг.; 4 валт., 2 трубы, 3 тромб., туба; литавры, ударные; арфа, челеста; струнные.

На сцене: 3 фл., гоб., 2 кларн., фаг., валт., 3 тромб., ударные, струнные (альт, влч., к-бас).

12, 13, 123, 129—132, 140—142, 150, 184, 187—199, 201, 308, 309, 338

Долгая рождественская трапеза (*The Long Christmas Dinner*). Одноактная опера. Либретто Т. Уайльдера (немецкий текст П. Хиндемита). Соч.: 1960. Изд.: клавир. 60 мин.

Действующие лица: Лючия — сопрано; Матушка Бейярд — альт; Родерик — баритон; Брендон — бас; Чарльз — тенор; Женеваева — меццо-сопрано; Леонора — высокое сопрано; Иргард — альт; Сэм — высокий баритон; Лючия II — сопрано; Родерик II — тенор.

Оркестр: 2 фл., гоб., 2 кларн., 3 фаг.; валт., 2 трубы, 2 тромб., туба; ударные (1 исп.); чембало; струнные (6 первых скрипок, 4 альты, 4 влч., 3 к-басы).

143, 144, 150, 250, 304

## Хореографические сочинения

Демон (*Der Dämon*). Op. 28. Танцевальная пантомима в двух картинах. Сценарий М. Крелля. Соч.: 1922. Изд.: клавир. 34 мин.

Действующие лица: Демон — танцор; две сестры — танцовщицы. Оркестр солистов: фл. (также фл.-пикколо), кларн., валт., труба, ф-п., струнный квинтет.

Достославнейшее видение (*Nobilissima Visione*). Танцевальная легенда в шести картинах. Сценарий П. Хиндемита и Л. Мясина. Соч.: 1938. Изд.: клавир. 35 мин.

Исполнители: 5 танцоров, 3 танцовщицы, танцевальная группа. Оркестр: фл., гоб., 2 кларн., фаг.; 2 валт., 2 трубы, тромб.; литавры, ударные; струнные. 92—95, 99

Тема с четырьмя вариациями. Четыре темперамента (*Thema mit vier Variationen. Die vier Temperamente*). Балет в четырех вариациях: тема, меланхолически, сангвинически, флегматически, холерически. Соч.: 1940. Изд.: партитура, переложение для 2 ф-п. в 4 руки. 27—28 мин.

Исполнители: танцевальная группа. Оркестр: струнные и ф-п. соло.

105, 109, 247, 248

Иродиада (Hérodiade). Оркестровая речитация по поэме С. Малларме. Соч.: 1944. Изд.: клавир. 22 мин.

Исполнители: две танцовщицы.

Оркестр солистов: фл., гоб., кларн., фаг., валт., ф-п.;

109, 110

## Пьесы с музыкой

Туттифентхен (Tuttifantchen). Рождественская сказка в трех картинах с пением и танцами. Либретто Х. Михель и Ф. Беккер. Соч., 1922; Изд.: клавир.

Действующие лица: Туттифант, Трудель, матушка Берта, Пунони, Туттифентхен — поют; Штоффель, Клаус, Ханнес, Грета, Фриц, Лена, бургомистр, кондитер, продавец вафель, торговка фруктами — говорят.

Оркестр: фл., гоб., кларн., фаг.; валт., труба; литавры, ударные; струнные.

61, 343

Поучительная пьеса (Lehrstück). Текст Б. Брехта. Соч.: 1929. Изд.: партитура. 50 мин.

Действующие лица: 1-й мужской голос — тенор; 2-й мужской голос — баритон; отец; 3 клоуна; хор; танцевальная группа.

Оркестр любой величины и состава (высокие, средние и низкие голоса).

Оркестр за сценой: 2 трубы, 2 флюгельгорна, 2 теноргорна, 2 тромб., бас.

37, 63, 64, 67—70, 75, 119, 149

Мы строим город\* (Wir bauen eine Stadt). Игра для детей. Текст Р. Зайтца. Соч.: 1930. Изд.: партитура. 15 мин.

Исполнители: двухголосный детский хор с легкоисполнимыми сольными партиями.

Оркестр: высокие, средние, низкие голоса (по 3 скр.); тамбурин, барабаны, ф-п. по желанию.

71, 72

## СИМФОНИЧЕСКАЯ МУЗЫКА

### Сочинения для оркестра

Камерная музыка № 1 с финалом «1921». Оп. 24 № 1. Соч.: 1921. Посв. князю Фюрстенбергскому. Изд.: партитура. 14<sup>1</sup>/<sub>2</sub> мин.

Оркестр солистов: фл., кларн., фаг., труба; ударные; граммоня (аккордеон); ф-п.; струнный квинтет.

46, 97, 257, 277, 341

Концерт для оркестра. Оп. 38. Соч.: 1925. Посв. Францу и Маргитхен Эрнст. Изд.: партитура. 17 мин.

Оркестр: 2 фл., 2 гоб., 3 кларн., 3 фаг.; 3 валт., 2 трубы, 2 тромб., труба; литавры, ударные (3 исп.); струнные.

49, 157, 229, 238, 251—253, 340, 344

Инструментальная музыка (Spielmusik). Оп. 43, № 1. Соч.: 1927. Изд.: партитура, голоса. 7 мин.

Оркестр: флейты, гобой и струнные.

61

Концертная музыка для струнного оркестра и медных духовых (Бостонская симфония). Ор. 50<sup>2</sup>. Соч.: 1930. *Посв.* Бостонскому симфоническому оркестру к 50-летию. *Изд.*: партитура. 18—19 мин.

Оркестр: 4 валт., 4 трубы, 3 тромб., туба; струнные.  
71, 240, 345

Филармонический концерт. Вариации для оркестра. Соч.: 1932. *Посв.* Вильгельму Фуртвенглеру и Берлинскому филармоническому оркестру к празднованию его 50-летия. *Изд.*: партитура. 21 мин.

Оркестр: тройной состав деревянных; 4 валт., 3 трубы, 3 тромб., туба; литавры, ударные (2 исп.); струнные.  
97, 234, 251, 253—255, 345

Художник Матис. Симфония\*. Соч.: 1934. *Изд.* партитура, клави́р в 4 руки. 26 мин.

Оркестр: парный состав деревянных; 4 валт., 2 трубы, 3 тромб., туба; литавры, ударные; струнные.  
84, 86, 114, 118, 201—210, 216, 219, 221, 232, 243, 244, 274, 345, 346

Симфонические танцы. Соч.: 1937. *Изд.*: партитура, клави́р в 4 руки. 32 мин.

Оркестр: парный состав деревянных; 4 валт., 2 трубы, 3 тромб., туба; литавры, ударные; струнные.

Достославнейшее видение. Оркестровая сюита из одноименного балета. Соч.: 1938. *Изд.*: партитура. 20 мин.

Оркестр: парный состав деревянных; 4 валт., 2 трубы, 3 тромб., туба; литавры, ударные; струнные.  
222, 246

Симфония in Es. Соч.: 1940. *Изд.*: партитура, клави́р в 4 руки. 31—33 мин.

Оркестр: тройной состав деревянных; 4 валт., 3 трубы, 3 тромб., туба; литавры, ударные (3 исп.); струнные.  
104, 105, 114, 223, 224, 232,

Амур и Психея (Amor und Psyche). Фарнезина. Увертюра к балету. Соч.: 1943. *Изд.*: партитура. 6 мин.

Оркестр: парный состав деревянных; по 2 валт., труба, тромб.; литавры, ударные; струнные.

118

Симфонические метаморфозы тем К. М. фон Вебера\*. (Symphonische Metamorphosen über Themen von Carl Maria von Weber). Соч.: 1943. *Изд.*: партитура, клави́р для 2 ф-п. в 4 руки\*. 18—20 мин.

Оркестр: тройной состав деревянных; 4 валт., 2 трубы, 2 тромб., туба; литавры, ударные (3 исп.); струнные.  
109, 118, 227—229, 233, 236, 346

Segna. Симфония.\* Соч.: 1946. *Посв.* Далласскому симфоническому оркестру. *Изд.*: партитура. 30 мин.

Оркестр: тройной состав деревянных; 4 валт., 2 трубы, 2 тромб., туба; литавры, ударные (3 исп.); челеста, струнные (соло альтов и скрипок).  
112, 229, 230, 232, 236, 346

Симфонietta in E. Соч.: 1949. *Посв.* Луизвильскому симфоническому оркестру. *Изд.*: партитура. 21 мин.

<sup>2</sup> Последнее произведение, обозначенное опусом.

Оркестр: парный состав деревянных; 3 валт., труба, 2 тромб., туба; литавры, ударные; челеста, струнные.

122, 142, 230

Гармония мира. Симфония \*. Соч.: 1951. *Посв.* Паулю Захеру и Базельскому камерному оркестру к его 25-летию. *Изд.*: партитура. 34 мин.

Оркестр: 2 фл., 2 гоб., 3 кларн., 3 фаг.; 4 валт., 2 трубы, 3 тромб., туба; литавры, ударные (3 исп.), струнные.

132, 142, 201, 210—223, 231, 234, 284, 285, 309, 331, 346

Симфония in B для духового оркестра. Соч.: 1951. *Изд.*: партитура. 19 мин.

Оркестр: мал. фл., 2 больших фл., 2 гоб., кларн. in Es, соло-кларн. in B, 3 кларн. in B, альт-кларн. in Es, бас-кларн., 2 фаг., 2 альт-сакс., тенор-сакс., баритон-сакс.; соло-корнет in B, 3 корнета in B, 2 трубы, 4 валт., 3 тромб., баритон, 2 баса, литавры, ударные (3 исп.: мал. и большой барабаны, цимбалы, колокольчики, тамбурин, треугольник).

142

Питтсбургская симфония. Соч.: 1958. *Посв.* Празднованию 200-летия города Питтсбурга. *Изд.*: партитура. 26 мин.

Оркестр: 2 фл., по 3 гоб., кларн., фаг.; 4 валт., 2 трубы, 3 тромб., туба; 4 литавры, ударные (4 исп.); струнные.

142, 143, 225—227, 232, 346

Сюита французских танцев из сборника К. Жервеза и Э. дю Тертра (*Livres de Danceries, 1547—1557*), опублик. П. д'Атеньяном. Переложение для малого оркестра П. Хиндемита 1958. *Изд.*: партитура, голоса. 8 мин.

Оркестр: 2 фл., 2 гоб., фаг., труба, лютня, струнные.

## Сочинения для инструментов соло с оркестром

Камерная музыка № 2. Ор. 36 № 1 (Концерт для облигатного ф-п. и 12 инструментов). Соч.: 1924. *Посв.* Эмме Люббеке. *Изд.*: партитура, клавиш для 2 ф-п. в 4 руки. 20 мин.

Оркестр солистов: фл., гоб., 2 кларн., фаг., валт., труба, тромб., струнные (скр., альт, влч., к-бас).

97, 238, 239, 241, 277, 341

Камерная музыка № 3. Ор. 36 № 2 (Концерт для облигатной виолончели и 10 инструментов). Соч.: 1925. *Посв.* Эльзе и Вилли Хоф. *Изд.*: партитура, авторское переложение для виолончели и ф-п. 16 мин.

Оркестр солистов: фл., гоб., кларн., фаг., валт., труба, тромб., скр., влч., к-бас.

158, 238, 241, 256

Камерная музыка № 4. Ор. 36 № 3 (Концерт для скрипки и камерного оркестра). Соч.: 1925. *Изд.*: партитура, переложение для скр. и ф-п.\*. 22—23 мин.

Оркестр: 2 фл., 3 кларн., 3 фаг., корнет а piston in B, тромб., бас-туба, 4 барабана, струнные (4 альт, 4 влч., 4 к-баса).

239, 241

Камерная музыка № 5. Ор. 36 № 4 (Концерт для альтя соло и камерного оркестра). Соч.: 1927. *Посв.* Арнольду Мендельсону. *Изд.*: партитура, переложение для альтя и ф-п. 17 мин.



- Оркестр: фл., гоб., 3 кларн., 3 фаг., валт., 2 трубы, 2 тромб., туба, 4 влч., 4 к-баса.  
57, 238, 240, 241, 341
- Камерная музыка № 7. Ор. 46 № 2 (Концерт для органа и камерного оркестра). Соч.: 1927. *Посв.* Франкфуртскому радио. *Изд.*: органное голоса. 17 мин.  
Оркестр: 2 фл., гоб., 2 кларн., 3 фаг.; валт., труба, тромб., 2 влч., к-бас.  
64, 238, 239, 241, 345
- Концертная музыка для фортепиано, медных и двух арф. Ор. 49.  
Соч.: 1930. *Посв.* Элизабет С. Кулидж. *Изд.*: партитура. 21 мин.  
Инструменты: ф-п. соло, 4 валт., 3 трубы, 2 тромб., бас-туба, 2 (1) арфы.  
71, 240, 345
- Концертная музыка. Ор. 48 (Для альтя соло и камерного оркестра).  
Соч.: 1930. *Посв.* Дариусу и Мадлен Мийо. *Изд.*: партитура, переложение для альтя и ф-п. 20 мин.  
Оркестр: по 2 фл., гоб., кларн., 3 фаг.; 3 валт., 2 трубы, тромб., туба; 4 влч., 4 к-баса.  
71, 240, 241
- Шванендрзер (Der Schwanendreher). Концерт на темы старых народных песен для альтя и малого оркестра. Соч.: 1935. *Изд.*: партитура, авторское переложение для альтя и ф-п. 24 мин.  
Оркестр: 2 фл., гоб., 2 кларн., 2 фаг., 3 валт., труба, тромб., литавры, арфа, 4 влч., 3 к-баса.  
90, 242—244, 245
- Траурная музыка для альтя<sup>3</sup> и струнного оркестра. Соч.: 1936. На смерть короля Георга V английского. *Изд.*: партитура, голоса, переложение для альтя и ф-п. 6 мин.  
249, 345, 346
- Концерт для скрипки и оркестра. Соч.: 1939. *Изд.*: партитура, переложение для скр. и ф-п. 24 мин.  
Оркестр: 2 фл., 2 гоб., 3 кларн., 2 фаг.; 4 валт., 2 трубы, 3 тромб., туба; литавры, ударные; струнные.  
99, 115, 244—246
- Концерт для виолончели и оркестра Соч.: 1940. *Изд.*: партитура, переложение для влч. и ф-п. 28 мин.  
Оркестр: 2 фл., 2 гоб., 3 кларн., 2 фаг.; 4 валт., 2 трубы, 3 тромб., туба; литавры, ударные; челеста; струнные.  
105, 246, 247
- Тема с четырьмя вариациями для фортепиано и оркестра (Четыре темперамента). Соч.: 1940. *Изд.*: партитура, клавиш для 2-х ф-п. в 4 руки. 27—28½ мин.  
Оркестр: струнные.  
114, 115, 247, 248
- Концерт для фортепиано и оркестра. Соч.: 1945. *Посв.* Хесус Мариа Санрома. *Изд.*: авторское переложение для 2-х ф-п. в 4 руки. 26 мин.  
Оркестр: 2 фл., 2 гоб., 3 кларн., 2 фаг.; по 2 валт., трубы, тромб., туба; литавры, ударные (2 исп); струнные.  
111, 248, 249

<sup>3</sup> Также для скрипки или виолончели.

Концерт для кларнета и оркестра. *Соч.*: 1947. *Посв.*: Бенни Гудмену. *Изд.*: авторское переложение для кларнета и ф-п. \*. 21 мин.  
Оркестр: 3 фл., 2 гоб., 2 фаг.; 2 валт., 2 трубы, 2 тромб., литавры, ударные; струнные.

249

Концерт для валторны и оркестра. *Соч.*: 1949. *Изд.*: партитура, авторское переложение для валторны и ф-п. \* 14—15 мин.

Оркестр: фл., 2 гоб., 2 кларн., 2 фаг.; литавры, струнные.

Концерт для деревянных духовых, арфы и оркестра. *Соч.*: 1949. По заказу Фонда Алисы М. Дитсон, Колумбийский университет, Нью-Йорк. *Изд.*: партитура. 13 мин.

Солирующие инструменты: фл., гоб., кларн., фаг., арфа.  
Оркестр: 2 валт., 2 трубы, тромб., струнные.

122

Концерт для трубы и фагота со струнным оркестром. *Соч.*: 1949. Коннектикутской академии искусств и наук. *Изд.*: авторское переложение для трубы, фагота и ф-п. 16 мин.

122

Концерт для органа и оркестра. *Соч.*: 1962. По заказу Нью-Йоркской филармонии к открытию Линкольновского центра искусств. *Изд.*: партитура, партия органа. 25 мин.

Оркестр: 2 фл., 2 гоб., 2 кларн., 3 фаг.; 2 валт., 2 трубы, 3 тромб., туба; литавры, ударные (мал. и большой барабаны, тарелки, колокольчики), челеста; струнные.

13, 142, 250, 251

## КАМЕРНАЯ МУЗЫКА

### Камерные инструментальные сочинения

Три пьесы для виолончели и фортепиано\* (Каприччио A-dur, Фантастическая пьеса H-dur, Скерцо c-moll). Ор. 8. *Соч.*: 1917. *Изд.*. \*—345

Соната in Es для скрипки и фортепиано. Ор. 11 № 1. *Соч.*: 1918. *Изд.*. 9 мин. — 32, 341, 345

Соната in D для скрипки и фортепиано. Ор. 11 № 2. *Соч.*: 1918. *Посв.* Абдулу и Олли Линдерам. *Изд.*. 17—18 мин. — 33

Соната для виолончели и фортепиано\*. Ор. 11 № 3. *Соч.*: 1919. *Изд.*. 22 мин. — 33, 268, 269, 277

Соната in F для альты и фортепиано. Ор. 11 № 4. *Соч.*: 1919. *Изд.*. 16 мин. — 33, 269, 340

Соната для альты соло. Ор. 11 № 5. *Соч.*: 1919. *Посв.* Карлу Шмидту. *Изд.*. 13 мин. — 341.

Струнный квартет f-moll (1-й). Ор. 10. *Соч.*: 1919. *Посв.* Рудольфу и Эмме Роннефельдт. *Изд.*: партитура. голоса. 28<sup>1</sup>/<sub>2</sub> мин. — 32, 33, 257

Струнный квартет C-dur (2-й). Ор. 16. *Соч.*: 1921. *Посв.* Рудольфу Хиндемиту. *Изд.*: партитура, голоса. 26 мин. — 40, 257, 340, 341

\* Это сочинение вышло в свет в лейпцигском издательстве «Брейткопф и Гертель».

- Танцевальные пьесы для фортепиано. Ор. 19. Соч.: 1922. *Изд.* 12 мин.
- Струнный квартет (3-й). Ор. 22. Соч.: 1922. *Изд.*: партитура, голоса. 22—24½ мин. — 39, 257, 261, 262—265, 341, 342
- Маленькая камерная музыка для пяти духовых. Ор. 24 № 2. Соч.: 1922. *Посв.* Объединению камерной музыки для духовых во Франкфурте-на-Майне. *Изд.*: партитура, голоса 11½ мин.  
Инструменты: фл., гоб., кларн., валт., фаг.
- Соната для альты соло. Ор. 25 № 1. Соч.: 1922. *Посв.* Ладиславу Черны. *Изд.* 10 мин. — 97, 270
- Сюита «1922» для фортепиано. Ор. 26. Соч.: 1922. *Изд.* 14 мин. — 46, 219, 257, 277—281, 288, 340, 342, 344, 347
- Маленькая соната для виолы д'амур и фортепиано. Ор. 25 № 2. Соч.: 1923. *Изд.* 12 мин.
- Соната для виолончели соло. Ор. 25 № 3. Соч.: 1923. *Посв.* Морису Франку. *Изд.* 7½ мин. — 270
- Квintет для кларнета и струнного квартета. Ор. 30. Соч.: 1923. *Посв.* Вернеру Рейнхарту. *Изд.*: партитура, голоса 18 мин. — 96, 97, 257
- Струнный квартет (4-й). Ор. 32. Соч.: 1923. *Посв.* Беатрисе Зуттер-Котлар. *Изд.*: партитура, голоса. 23—24 мин. — 257, 265, 340, 344
- Соната для скрипки соло. Ор. 31 № 1\*. Соч.: 1924. *Посв.* Лико Амару. *Изд.*: 10 мин. — 270
- Соната для скрипки соло. Ор. 31 № 2\*. Соч.: 1924. *Посв.* Вальтеру Каспару. *Изд.* 7 мин. — 97, 270
- Каноническая сонатина для двух флейт. Ор. 31 № 3. Соч.: 1924. *Посв.* Паулю Хагеману. *Изд.* 5½ мин. — 272
- Струнное трио (1-е). Ор. 34. Соч.: 1924. *Посв.* Алоизу Хабе. *Изд.*: партитура, голоса. 15 мин. — 257, 265, 341
- Три пьесы для пяти инструментов. Соч.: 1925. *Изд.*: партитура, голоса. 6 мин.  
Инструменты: кларн., труба, скр., к-бас, ф-п.
- Музыка для фортепиано, часть 1. Упражнение из трех пьес\*. Ор. 37. Соч.: 1925. *Посв.* Людвигу Роттенбергу. *Изд.* 10 мин. — 340
- Музыка для фортепиано, часть 2. Сборник маленьких пьес. Ор. 37. Соч.: 1927. *Изд.* 21 мин. — 57, 340
- Восемь пьес для флейты соло. Соч.: 1927. *Изд.* 7 мин.
- Трио для фортепиано, альты и гекельфона (тенор-саксофона). Ор. 47. Соч.: 1928. *Изд.*: голоса. 12—13 мин. — 257
- Два канонических дуэта для двух скрипок. Соч.: 1929. *Изд.* 10½ мин.
- Мы строим город. Фортепианные пьесы для детей. Соч.: 1931. *Посв.* Ольге Штрекер. *Изд.* 4 мин.
- Струнное трио (2-е). Соч.: 1933. *Изд.* партитура, голоса. 22½ мин. — 257
- Дуэт для альты и виолончели. Соч.: 1934. *Изд.* 4 мин.
- Соната in E для скрипки и фортепиано\*. Соч.: 1935. *Изд.* 9 мин. — 97, 270
- Соната in A «Майн» («Der Main») для фортепиано (1-я). Соч.: 1936. *Изд.* 21 мин. — 52, 273, 282
- Соната in G для фортепиано (2-я). Соч.: 1936. *Изд.* 10 мин.
- Соната in B для фортепиано (3-я). Соч.: 1936. *Изд.* 20 мин. — 282—284, 345

- Соната для флейты и фортепиано. *Соч.*: 1936. *Изд.* 13—14 мин.  
 Соната для органа (1-я). *Соч.*: 1937. *Изд.* 17½ мин. — 273, 274—276, 338
- Соната для органа (2-я). *Соч.*: 1937. *Изд.* 10½ мин. — 250, 273—276, 338
- Квартет для кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано. *Соч.*: 1938. *Изд.*: партитура, голоса; авторское переложение для 2-х фортепиано в 4 руки. 24 мин.
- Соната для фортепиано в четыре руки. *Соч.*: 1938. *Изд.* 13 мин. — 273, 274—276, 338
- Соната для гобоя и фортепиано. *Соч.*: 1938. *Изд.* 11½ мин.  
 Соната для фагота и фортепиано. *Соч.*: 1938. *Изд.* 9 мин.
- Соната in C для скрипки и фортепиано. *Соч.*: 1939. *Изд.* 11—12 мин. — 270
- Соната in C для альта и фортепиано. *Соч.*: 1939. *Изд.* 24 мин.  
 Соната для кларнета и фортепиано. *Соч.*: 1939. *Изд.* 16—17½ мин.  
 Соната для валторны и фортепиано\*. *Соч.*: 1939. *Изд.* 16 мин. — 272, 273
- Соната для трубы и фортепиано\*. *Соч.*: 1939. *Изд.* 12 мин.
- Соната для арфы. *Соч.*: 1939. *Посв.* Клелии Гатти-Альдраванди. *Изд.* 9 мин. — 99, 272
- Соната для органа на темы старинных народных песен (3-я). *Соч.*: 1940. *Изд.* 11 мин. — 105, 273, 276, 338
- Соната для английского рожка и фортепиано. *Соч.*: 1941. *Изд.* 10½ мин.
- Соната для тромбона и фортепиано. *Соч.*: 1941. 10½ — 12 мин.  
 Вариации для виолончели и фортепиано на старинную английскую детскую песенку. *Соч.*: 1941. *Изд.* 4½ мин.
- Ludus tonalis. Контрапунктические, тональные и фортепианные упражнения\*. *Соч.*: 1942. *Изд.* 48 мин. — 107, 108, 115, 290—302, 347
- Соната для двух фортепиано в четыре руки\*. *Соч.*: 1942. *Изд.* 16 мин. — 289, 290
- Эхо для флейты и фортепиано. *Соч.*: 1942. *Изд.* 1 мин.
- Пьесы для фагота и фортепиано. *Соч.*: 1942. *Изд.*
- Струнный квартет in Es (5-й). *Соч.*: 1943. *Посв.* Будапештскому струнному квартету. *Изд.*: партитура, голоса. 26 мин. — 115, 117, 257
- Соната для альт-саксофона (также валторны или альт-горна) и фортепиано. *Соч.*: 1943. *Изд.* 11 мин.
- Струнный квартет (6-й). *Соч.*: 1945. *Изд.*: партитура, голоса. 15 мин. — 111, 257, 261
- Соната для виолончели и фортепиано. *Соч.*: 1948. *Изд.* 20 мин. — 270
- Септет для духовых. *Соч.*: 1948. *Изд.*: партитура, голоса. 15 мин.  
 Инструменты: фл., гоб., кларн., бас-кларн., фаг., валт., труба. 257, 266
- Соната для контрабаса и фортепиано. *Соч.*: 1949. *Изд.* 14 мин. — 122, 270—272
- Соната для четырех валторн. *Соч.*: 1952. *Изд.*: партитура, голоса. 8 мин. — 266
- Соната для трубы и фортепиано\*. *Соч.*: 1955. *Изд.* 11 мин.

Октет. Соч.: 1957—1958. *Посв. Объединению камерной музыки Берлинского филармонического оркестра. Изд.: партитура, голоса.* 26 мин.  
Инструменты: кларн., фаг., валт., скр., 2 альты, влч., к-бас.  
256, 257, 266

### Камерные вокальные сочинения

- Восемь песен для сопрано и фортепиано. Op. 18\*. Тексты К. Бока, Кр. Моргенштерна, Э. Ласкер-Шюлер, Х. Шиллинга, Г. Тракля. Соч.: 1920. *Посв. Норе Пислинг-Боас. Изд.* 14—15 мин. — 318
- Смерть смерти (Des Todes Tod). Op. 23<sup>a</sup>. Три песни для женского голоса, двух альтов и двух виолончелей. Текст Э. Рейнахера. Соч.: 1922. *Изд.: партитура, голоса; авторское переложение для голоса и ф-п.* 16 мин. — 54, 340
- Молодая служанка (Die junge Magd). Op. 23 № 2. Шесть стихотворений Г. Тракля для низкого голоса, флейты, кларнета и струнного квартета. Соч.: 1922. *Изд.: партитура, голоса; авторское переложение для голоса и ф-п.* 20 мин. — 54, 96, 97, 318, 319, 343
- Житие Марии (Das Marienleben). Op. 27. Пятнадцать стихотворений Р. М. Рильке для сопрано и фортепиано. Соч.: 1922—1923. *Изд.* 60—63 мин. — 12, 43, 54, 56, 97, 99, 107, 157, 184, 222, 319—323, 334, 348
- Житие Марии (новая редакция). Соч.: 1936—1948. *Изд.* 69 мин. — 115, 321—333, 347
- Житие Марии. Шесть стихотворений Р. М. Рильке для сопрано и оркестра. Соч.: 1938—1959. *Изд.: авторское переложение для голоса и ф-п.* 22—23 мин.  
Оркестр: 2 фл., 2 гоб., 3 кларн., 2 фаг.; 2 валт., 2 трубы, 2 тромб.; литавры, ударные (2 исп.); струнные.  
97, 99, 145, 321
- Серенады (Die Serenaden). Op. 35. Маленькая кантата для сопрано, гобоя, альты и виолончели на романтические тексты (А. Лихт, Й. Глейм, Л. Тик, Й. фон Эйхендорф, Й. Мейнгольд, С. Мальман). Соч.: 1925. *Посв. Гертруде Хиндемит. Изд.: партитура с клавирной строчкой; голоса.* 20 мин. — 54, 97, 318, 319
- Шесть песен на стихи Ф. Гельдерлина для тенора и фортепиано. Соч.: 1933—1935. *Изд.: клавир, переложение для низкого голоса и ф-п.* — 90, 91
- Прекрасная Дама... (La Belle Dame sans Mersi). Баллада для высокого или среднего голоса и фортепиано. Текст Дж. Китса. Соч.: 1942. *Изд.* 5 мин. — 105, 304
- Val des Pendus. Баллада для высокого или среднего голоса и фортепиано. Текст А. Рембо. Соч.: 1946. *Изд.* — 110
- Две песни для сопрано или тенора и фортепиано. Текст О. Кокса. Соч.: 1955. *Посв. Оскару и Луизе [Кокс]. Изд.* 2 $\frac{1}{3}$  мин.
- Девять английских песен для высокого, среднего и низкого голосов и фортепиано. Тексты Т. Мура, Ф. Томпсона, П. Б. Шелли, У. Блейка, У. Олдиса, Ч. Вольфе, С. Лавера, У. Уитмена, Р. Геррика. Соч.: 1942—1944. *Изд.* 24 мин. — 105, 304

<sup>a</sup> В СССР изданы № 3, 4, 5, 6 и 8.

Тринадцать мотетов на латинские тексты из евангелий от Луки, Матфея и Иоанна. Для сопрано или тенора и фортепиано. *Соч.*: 1941—1960. *Изд.* 53—54 мин. — 107, 142, 143, 304, 338

## ХОРОВАЯ МУЗЫКА

### Сочинения для хора в сопровождении оркестра или инструментов

Бесконечное (*Das Unaufhörliche*). Оратория в трех частях. Текст

Г. Бенна. *Соч.*: 1931. *Изд.*: клавир. 85 мин.

Солисты: сопрано, тенор, баритон, бас. Хор: смешанный и мальчиков.

Оркестр: 3 фл., по 2 гоб., кларн., фаг.; 3 трубы, 2 валт., 2 тромб., туба; ударные; орган по желанию; струнные.

76, 77, 305—307

Когда во дворе перед домом цвела этой весной сирень (*When Lilacs Last in the Door-Yard Bloom'd*). Реквием «Тем, кого мы любим» (*For those we love*). Текст У. Уитмена, пер. на нем. яз. П. Хиндемита. *Соч.*: 1946. *Изд.*: хоровая партитура; клавир. 65 мин.

Солисты: меццо-сопрано и баритон. Хор: смешанный.

Оркестр: парный состав деревянных духовых: 3 валт., 2 трубы, 2 тромб., туба; литавры, ударные (3 исп.); струнные. За сценой сигнальная труба.

111, 112, 118, 244, 304, 307—312

Внезапно настанет день (*Apparebit repente dies*). [Кантата].

Текст: латинское стихотворение ок. 700 г. *Соч.* 1947. Для симпозиума музыкальной критики Гарвардского университета. *Изд.*: партитура, клавир. 16—17 мин.

Хор: смешанный.

Оркестр: 4 валт., 2 трубы, 3 тромб., бас-туба.

304

Летите, быстрые ангелы (*Ite, angeli veloces*). Кантата в трех частях.

Текст П. Клоделя, пер. на нем. яз. П. Хиндемита. Продолжительность трех частей 45 мин.—138—140, 142, 223, 312—315

1. Триумфальная песнь царя Давида (*Chant de triomphe du roi David*). Псалм 17-й. *Соч.*: 1955. Для ЮНЕСКО. *Изд.*: хоровая партитура, клавир, хоровая партия для публики.

Солисты: альт и тенор. Хоры: смешанный и хор присутствующей публики.

Оркестр: 2 фл., 3 гоб., кларн., фаг.; 4 валт., 2 трубы, 3 тромб., туба; литавры, ударные: ф-п.; струнные. Духовой оркестр: трубы, валт., тромб.—минимум 5 инстр.

312, 313

2. Страж ночи (*Custos quid de nocte*). *Соч.*: 1955. Для ЮНЕСКО. *Изд.*: хоровая партитура, клавир.

Солист—тенор. Хор: смешанный.

Оркестр: фл., гоб., кларн., фаг.; валт., труба, тромбон, туба; литавры; струнные.

313, 314

3. Песнь к надежде (*Cantique de l'esperance*). *Соч.*: 1953. Для ЮНЕСКО. *Изд.*: хоровая партитура, клавир, хоровая партия для публики. Пер. на нем. яз. и англ. яз. П. Хиндемита.

С о л и с т к а — меццо-сопрано. Х о р ы: смешанный и хор присутствующей публики.  
О р к е с т р: 2 фл., 3 гоб., кларн., фаг.; 4 валт., 2 трубы, 3 тромб., туба; литавры, ударные: ф-п.; струнные. Д у х о в о й о р к е с т р: трубы, валт., тромб. — минимум 5 инстр.

139, 223, 314, 315

Шуточная песня (Lügenlied). Соч.: 1928. Изд.: партитура  $1\frac{1}{2}$  мин.

Х о р: 2 женские и 1 мужская партии.  
О р к е с т р: струнные и духовые по желанию.

Кто себя предназначает музыке (Wer sich die Musik erkiest). Op. 45  
№ 2. Канон. Соч.: 1928. Изд.: партитура. 1 мин.

Х о р: двухголосный.  
И н с т р у м е н т ы: 2 скр., альт, влч.

Старинная ирландская песня (Altes irisches Lied). Соч.: 1940. Изд.: партитура с клавирной строчкой, хоровая партитура, оркестровые голоса. 3 мин.

Х о р: смешанный. С о п р о в о ж д е н и е: ф-п. или оркестр (арфа и струнные).

Песня о музыке (A Song of Music). Текст Дж. Тайлера, пер. на нем. яз. П. Хиндемита. Соч.: 1941. Изд.: партитура, голоса. 2 мин.

Х о р: трехголосный женский. С о п р о в о ж д е н и е: ф-п. или струнный оркестр.

## Хоры a cappella

Песни на старинные тексты (Lieder nach alten Texten). Op. 33<sup>6</sup>.  
Соч.: 1923. Изд.: хоровая партитура. 8 мин.

Х о р: смешанный.

Песни для хоровых певческих кружков (Lieder für Singkreise).  
Op. 43 № 2. Тексты А. фон Платена, Р. М. Рильке, М. Клаудиуса. Соч.: 1927. Изд.: хоровая партитура.  $4\frac{3}{4}$  мин.

Х о р: смешанный.

61

Притча странствующего (Spruch eines Fahrendes). Текст XIV века.  
Соч.: 1928. Изд.: хоровая партитура.  $1\frac{1}{4}$  мин.

Х о р: трехголосный женский (или детский).

Пять хоров на тексты Б. Брехта, У. Уитмена, Г. Бенна. Соч.: 1929—1930. Изд.: партитуры.  $10\frac{1}{2}$  мин.

Х о р: мужской.

71

Хоровые песни для мальчиков (Chorlieder für Knaben)<sup>7</sup>. Текст К. Шнога. Соч.: 1930. Изд.: хоровая партитура.  $7\frac{1}{2}$  мин.

Х о р: трехголосный.

Смерть (Der Tod). Хор на текст Ф. Гельдерлина. Соч.: 1932. Изд.: партитура. 2 мин.

Х о р: мужской.

Верная любовь (Wahre Liebe). Текст Г. фон Вельдеке. Соч.: 1936. Изд.: хоровая партитура.  $1\frac{1}{3}$  мин.

Х о р: смешанный.

<sup>6</sup> В СССР издан один хор на слова М. Лютера («Из домашнего регламента»).

<sup>7</sup> В СССР издан один хор — «Юношеская трудовая песня».

- Шесть песен на оригинальные французские стихотворения Р. М. Рильке \*. *Соч.*: 1939. *Изд.*: хоровая партитура с клавирной строчкой. 7—8 мин.  
Хор: смешанный.  
100, 304
- Три хора на старинные анонимные тексты и текст Ф. Ницше. *Соч.*: 1939. *Изд.*: партитура. 5 мин.  
Хор: мужской.
- Первый снег (Erster Schnee). Хор на текст Г. Келлера. *Соч.*: 1939. *Изд.*: партитура. 3 мин.  
Хор: мужской.  
100
- Вариации на старинную танцевальную песню «И стар и млад» (“Das jung und auch das alte”). *Соч.*: 1939. *Изд.*: партитура. 5½ мин.  
Хор: мужской.
- Musica divina laudes. Канон. Текст старинной притчи. *Соч.*: 1949. *Посв.* Э. С. Кулидж. *Изд.*: партитура.  
Хор: трехголосный женский.
- Демон виселицы (The Demon of the Gibbet). Текст Ф.-Д. О’Брайена. *Соч.*: 1949. *Посв.* М. Бартоломео и Йельскому хоровому обществу. *Изд.*: партитура. 3 мин.  
Хор: мужской.  
122
- Двенадцать мадригалов. Текст И. Вайнхебера. *Соч.*: 1959. *Посв.* памяти Хеди Штрауман. *Изд.*: партитура. 27—29 мин.  
Исполнители: пятиголосый вокальный ансамбль.
- Месса. *Соч.*: 1963. *Изд.*: партитура, хоровые партии. 20 мин.  
Хор: смешанный.  
12, 143, 250, 315—317

#### СБОРНИКИ УЧЕБНЫХ ПЬЕС ДЛЯ ЛЮБИТЕЛЕЙ

- Упражнения для скрипачей (скрипка соло). *Соч.*: 1926. *Изд.*
- Упражнения для игры в ансамбле (Schulwerk für Instrumental — Zusammenspiel). Ор. 44. *Соч.*: 1927. *Изд.* партитуры и голоса. 61, 62
1. Девять пьес для двух скрипок в первой позиции (или двухголосного ансамбля скрипачей).
  2. Восемь канонов для двух скрипок в первой позиции (или двухголосного ансамбля скрипачей) в сопровождении третьей скрипки или альтя.
  3. Восемь пьес для двух скрипок, альтя, виолончели и контрабаса.
  4. Пять пьес для струнного оркестра.
- Вокальная и инструментальная музыка для любителей и друзей музыки (Sing- und Spielmusiken für Liebhaber und Musikfreunde). Ор. 45. *Соч.*: 1928—1929. *Изд.*: партитуры, голоса. 17½—18½ мин. — 62



1. Фрау Музыка (Frau Musica). Текст М. Лютера.  
Солисты: меццо-сопрано и баритон. Хор: смешанный.  
Оркестр: струнный (духовые по желанию).  
62, 63, 71, 117
2. Восемь канонов на тексты: старой притчи, М. Лютера, Р. Гё-ринга, К. Р. Моргенштерна, Ф. Верфеля, Я. Кнайпа, Г. Клаудиуса для голосов с инструментами.  
Инструменты: 2 скрипки, альт, влч. по желанию.  
62
3. Охотник из Курпфальца, что скачет сквозь зеленый лес (Ein Jäger aus Kurpfalz, der reitet durch den grünen Wald).  
Инструменты: струнные и духовые.  
62
4. Маленькая фортепианная музыка. Легкие пьесы на пяти звуках\* (Kleine Klaviermusik. Leichte Fünffonstücke) — 62
5. Песня Мартина (Martinslied). Текст И. Олоринуса. Для голоса или однополосного хора и трех инструментов, струнных или духовых (высокого, среднего и низкого) — 62
- Четырнадцать легких пьес для двух скрипок в первой позиции.  
Соч.: 1931. Изд.: 11—12 мин.
- День музыки в Плёне (Plöner Musiktag). Соч.: 1932. Изд.: парти-тура, голоса. 56—58½ мин. — 78
- А. Утренняя музыка (Morgenmusik), исполняемая медными ду-ховыми с башни.  
Инструменты: 2 трубы (флюгельгорна), 2 тромб. (валт.), туба по желанию.  
78
- В. Застольная музыка (Tafelmusik). Развлекательные пьесы для исполнения во время обеда.  
Инструменты: фл., труба (кларн.), струнные (высокий, средний, низкий).  
78
- С. Кантата «Призыв к молодым усердно заниматься музыкой» (“Mahnung an die Jugend, sich der Musik zu befeissigen”).  
Текст М. Агриколы (Musica instrumentalis deutsch 1528 — 1545).  
Исполнители: солисты, чтец, хор.  
Оркестр: струнные, духовые и ударные по желанию.  
78, 79
- Д. Вечерний концерт (Abendkonzert). Вступление для оркестра, инструментальные ансамбли, кводлибет для оркестра.  
Солирующие инструменты: фл., скр., кларн., 3 блок-фл.  
Оркестр произвольного состава: высокие, средние, низкие голоса.  
79
- Три легкие пьесы для виолончели в первой позиции и фортепиано.  
Соч.: 1938. Изд. 7—8 мин.

#### ИЗБРАННЫЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ ТРУДЫ

- Autobiographische Notiz.— “Neue Musik-Zeitung”, Sonderheft zur II. Donaueschinger Kammermusikfest, XLIII, 1922.  
То же на рус. яз.: Хиндемит Павел. Автобиография (перевод Б. Юрген-сона). — «Музыкальная новь», 1924, № 4, с. 33—34.

40, 41

Письмо в редакцию журнала «К новым берегам». — «К новым берегам», 1923, № 2, с. 55.

Руководство по композиции (Unterweisung im Tonsatz):

1-я, теоретическая часть (Bd. I. Theoretischer Teil. Mainz, Schott, 1937, 2. Aufl. 1940).

2-я часть. Упражнения в двухголосном сочинении (Bd. II. Übungen für den zweistimmigen Satz. Mainz, Schott, 1939).

3-я часть. Трехголосное сочинение (Bd. III. Der dreistimmigen Satz. Mainz, Schott, 1970).

Также на англ. яз.: ч. 1 (1941); ч. 2 (1942).

12, 15, 16, 100, 102, 116, 124, 134, 353

Краткий курс традиционной гармонии (A concentrated course in traditional harmony. New York, Schott, 1943).

То же на нем. яз.: Aufgaben für Harmonieschüler. Mainz, Schott, 1949.

108

Книга упражнений по элементарной теории музыки (Elementary Training for Musicians. New York, Schott, 1946).

То же на нем. яз.: Übungsbuch für elementare Musiktheorie. Mainz, Schott, s. a.

111

Традиционная гармония. ч. 2 (Traditional Harmony, Teil II. New York, Schott, 1948).

То же на нем. яз.: Harmonieübungen für Fortgeschrittene. Mainz, Schott, 1949.

Мир композитора. 1949—1950. (A composer's world. Horizons and limitations. Cambridge, Harvard university press, 1953).

То же на нем. яз.: Komponist in seiner Welt. Zürich, Atlantis; Mainz, Schott, 1959.

То же на рус. яз. (фрагменты): Хиндемит Пауль. Мир композитора. «Советская музыка», 1963, № 4, с. 113—117; № 5, с. 115—123.

12, 18, 60, 122—128, 220, 354, 355

Иоганн Себастьян Бах. Обязывающее наследие (Johann Sebastian Bach. Ein verpflichtendes Erbe). Frankfurt/Main, Insel-Verlag, 1950.

То же на рус. яз.: Хиндемит Пауль. Иоганн Себастьян Бах. Обязывающее наследие. — «Советская музыка», 1973, № 11, с. 101—109. Пер. Д. Леонтьева.

Интервью в «Hudebni rozhledy». 1961, № 17.

То же на рус. яз.: Монолог П. Хиндемита. — «Советская музыка», 1962, № 3, с. 132—134. Пер. К. Титовой.

Умирающие воды (Sterbende Gewässer). Публикация ордена Pour le mérite. Heidelberg, Lambert Schneider, 1963.

То же на рус. яз.: Умирающие воды. — «Советская музыка», 1967, № 5, с. 106—112. Пер. А. Белинской.

356—358

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН<sup>1</sup>

- Абендрот (Abendroth) Вальтер (р. 1896), нем. муз. критик, корреспондент "Allgemeine Musikzeitung" (1930—1934), "Berliner Lokalanzeiger" (1933—1934), "Die Zeit" (Гамбург, с 1945), биограф Пфицнера, издатель его литературных трудов — 86
- Аврелий Августин (Aurelius Augustinus), (354—430), христианский богослов, писатель — 12, 122—124
- Агрикола (Agricola) Мартин (1486—1556), нем. теоретик музыки, композитор, кантор в Магдебурге — 78, 79
- Адамов Леонид Михайлович (1911—1964), рус. сов. виолончелист, солист оркестра Большого театра в Москве — 345
- Адорно-Визенгруд (Adorno-Wiesengrund) Теодор (1903—1969) нем. музыковед, философ, социолог — 75
- Альбрехт, архиепископ Майнцский, влиятельный католический церковный деятель времен Реформации и Крестьянской войны в Германии, ценитель живописи и покровитель художников — 80, 81, 181, 186
- Амар (Amar) Лико (1891—1959), скрипач, исполн. партии 1-й скрипки в квартете Амара — Хиндемита — 40, 51, 63
- Андерсон (Андерсоне) Лайма Карловна (р. 1929), латышская сов. певица (меццо-сопрано) — 347
- Аристотель (384—322 до н. э.), древнегреч. философ и ученый — 130
- Асафьев Борис Владимирович (псевд. *Игорь Глебов*) (1884—1949), сов. музыковед и композитор — 233, 235, 238, 245, 277, 278, 280, 284, 342—344, 348
- Баланчин Жорж (Баланчивадзе Георгий) (р. 1904), рус. танцор и хореограф в труппе Дягилева в Париже; с 1934 г. живет в Нью-Йорке; с 1948 г. руководитель «Нью-Йорк Сити балета» — 105
- Барток (Bartók) Бела (1881—1945), венг. композитор, пианист, муз. этнограф — 6, 13—16, 33, 38, 41, 58, 97, 112, 213, 219, 233, 302, 336, 341
- Баршай Рудольф Борисович (р. 1924), рус. сов. альтист и дирижер — 345

<sup>1</sup> В указатель включены имена, встречающиеся в основном тексте книги.

- Бауэр (Bauer) Рудольф, нем. музыковед (ФРГ) — 222, 349
- Бах (Bach) Иоганн Себастьян (1685—1750), нем. композитор — 7, 16, 32, 47, 82, 98, 100, 104, 107, 108, 128, 158, 183, 207, 237, 261, 264, 273—276, 288, 290, 293, 300, 305, 311, 317, 322, 329, 337
- Бахчиев Александр Георгиевич (р. 1930), рус. сов. пианист — 347
- Беккер (Bekker) Пауль (1882—1937), нем. муз. критик, музыковед, выступавший в “Berliner Neueste Nachrichten”, “Berliner Allgemeine Zeitung”, “Frankfurter Zeitung”; пропагандист творчества Г. Малера, Фр. Шрекера. А. Шёнберга, Э. Крженека; в 1933 г. покинул Германию; до конца жизни был авторитетным критиком в нью-йоркских газетах — 234, 341
- Бёль (Boell) Генрих (1890—1947), нем. органист — 345
- Беляев Виктор Михайлович (1888—1968), рус. сов. музыковед — 339, 340, 342, 343, 346
- Бени (Benni) Готфрид (1886—1956), нем. поэт; в начале XX века принадлежал к кругу берлинских экспрессионистов; сотрудник журн. “Aktion”, “Pan”, “Sturm”, “Weisse Blätter” — 38, 64, 71, 76, 77, 305
- Берг (Berg) Альбан (1885—1935), австр. композитор, принадлежавший к «нововенской» школе А. Шёнберга — 7, 38, 41, 49, 98, 223
- Берлиоз (Berlioz) Гектор (1803—1869), франц. композитор — 103
- Бердихинген (Berlikingen) Гёц фон (1480—1562), рыцарь на службе у герцога Вюртембергского, в Великой Крестьянской войне участвовавший на стороне крестьян, но покинувший в решающую минуту отряды восставших — 80
- Бетховен (Beethoven) Людвиг ван (1770—1827), нем. композитор — 32, 89, 98, 224, 229, 231, 232, 341
- Блаум (Blau), франкфуртский обербургомистр в годы после окончания второй мировой войны — 113, 304
- Блей (Blei) Франц (1871—1942), австр. новеллист, комедиограф, критик, связанный с социал-демократическими кругами Австрии и Германии; написал для П. Хиндемита либретто «Нуш-Нуши» — 39, 44
- Блейк (Blake) Уильям (1757—1827), англ. поэт — 106, 304
- Блекуэл (Blackwell) Изли, ученик Хиндемита по композиции в муз. школе Иельского университета — 105
- Блюмензаат (Blumensaat) Георг (1901—1945), сочинитель массовых песен и кантат для Гитлерюгенда; в 30-е годы — ученик Хиндемита в Берлинской высшей муз. школе — 58
- Бодлер (Baudelaire) Шарль (1821—1867), франц. поэт — 110
- Бок (Bock) Курт, нем. поэт — 318
- Борисовский Вадим Васильевич (1900—1972), рус. сов. альтист, исполнитель на виоле д’амур, участник квартета им. Бетховена — 22, 340
- Боррис (Borris) Зигфрид (р. 1906), нем. композитор. музыковед (ФРГ); ученик Хиндемита с 1927 г. — 58, 351
- Ботрайт (Botwright) Ховард, ученик Хиндемита по композиции в муз. школе Иельского университета — 105
- Бозций (Boethius) Аниций Манлий Торкват Северин (480—524), позднеримский философ, переводчик и комментатор Аристотеля, автор трактата «О музыке», излагающего музыкально-теоретические учения древних греков — 12, 123, 124, 129
- Браге (Brahe) Тихо (1546—1601), датский астроном — 197

- Брамс (Brahms) Йоханнес (1833—1897), нем. композитор — 8, 12, 32, 33, 105, 231, 336
- Брейзах (Breisach) Пауль, нем. дирижер, гастролировавший в СССР в 1933 г. — 345
- Брехер (Brecher) Густав (1879—1940), нем. оперный дирижер, руководитель оркестра Гевандхауза и оперного театра в Лейпциге (1924—1933), автор книги о Р. Штраусе, переводчик оперных либретто — 85, 345
- Брехт (Brecht) Бертольт (1898—1956), нем. поэт и драматург; на его тексты написаны многие музыкальные произведения (Вайль, Эйслер, П. Хиндемита, Вагнер-Регени Дессау, Блахер и др.) — 63—66, 67, 70, 71, 75—77, 87, 119, 197, 306, 337, 360
- Бринер (Briner) Андрес (р. 1923), швейц. музыковед, исследователь творчества Хиндемита; муз. редактор газ. "Neue Zürcher Zeitung" — 20, 21, 40, 70, 74, 76, 78, 83, 90, 95, 97, 99, 117, 121, 133, 134, 140, 146, 195, 213, 225, 226, 351, 355
- Бриттен (Britten) Эдвард Бенджамин (р. 1913), англ. композитор — 307
- Бройер (Breuer) Х., гейдельбергский студент-медик, участник «Молодежного движения», издавший в 1909 г. песенник "Wandervogel Liederbuch" — 59
- Брукнер (Bruckner) Антон (1824—1896), австр. композитор — 8, 12, 15, 219, 223, 224, 231, 336
- Бруно (Bruno) Джордано Филиппо (1548—1600), итал. философ — 132, 197
- Бузони (Busoni) Ферруччо (1866—1924), итал. композитор и пианист — 14, 15, 39, 42, 57
- Буркард (Burkard) Генрих (1888—1950), нем. дирижер, с 1909 г. «музидиректор» князя Фюрстенбергского; руководил организацией фестивалей новой камерной музыки в Донауэшингене, Баден-Бадене, Берлине, позже — муз. редактор Баденского радио — 39, 40, 41, 73
- Буттинг (Butting) Макс (р. 1888), нем. композитор (ГДР) — 4, 42, 70
- Буш (Busch) Вильгельм (1832—1908) — нем. поэт, драматург, рисовальщик, живописец — 150
- Буш (Busch) Фриц (1890—1951), нем. дирижер; приобрел известность премьерами опер Р. Штрауса, Бузони, П. Хиндемита, Вайля в Дрезденской опере; в 1933 г. эмигрировал в Аргентину — 48, 85, 86
- Бюлов (Bülow) Ганс фон (1830—1894), нем. дирижер — 33
- Вагнер (Wagner) Рихард (1813—1883), нем. композитор, дирижер, писатель — 49, 87—89, 98, 100, 152, 153, 183, 196, 211, 322, 336
- Вайгель (Weigel) Ганс (р. 1908), австр. драматург, театральный критик, фельетонист — 137
- Вайль (Вейль) (Weill), Курт (1900—1950), нем. композитор — 41, 49, 58, 67, 71, 74, 75, 87, 88, 91, 99, 162, 233, 337
- Вайнкоп Юлиан Яковлевич (р. 1901), рус. сов. музыковед — 25, 430, 431

- Валленштейн (Wallenstein) Альбрехт (1583—1634) нем. полководец императора Фердинанда II, герой ряда литературных произведений — 132, 141, 189, 190, 197, 198
- Вальтер (Walter) Бруно (1876—1962), нем. дирижер; руководил оркестром Гевандхауза в Лейпциге (1930—1939); в 1933 г. эмигрировал; с 1939 г. жил в США — 85
- Вебер (Weber) Карл Мариа (1784—1826), нем. композитор — 109, 118, 227—229
- Веберн (Webern) Антон фон (1883—1945) австр. композитор, принадлежавший к шёнберговской школе — 41, 42
- Ведерников Анатолий Иванович (р. 1920), рус. сов. пианист — 347
- Венцингер (Wenzinger) Август (р. 1905), швейц. виолончелист и гамбист, дирижер, руководитель “Cappella Coloniensis” (ансамбль старинных инструментов) в Кельне — 109
- Верди (Verdi) Джузеппе (1813—1901), итал. композитор — 155, 341
- Вёрнер (Wögner) Карл Генрих (1910—1969), нем. музыковед (ФРГ) — 14, 105, 350
- Верфель (Werfel) Франц (1890—1945), австр. поэт, писатель и драматург, эмигрировал в США после аннексии Австрии — 62
- Вивальди (Vivaldi) Антонио (1678—1742), итал. скрипач и композитор — 237
- Вильмс (Willms) Франц, нем. музыковед, один из первых исследователей творчества Хиндемита — 348
- Винер (Wupner) Иегуди, ученик Хиндемита по композиции в муз. школе Йельского университета — 105
- Воан-Уильямс (Vaughan Williams) Ральф (1872—1958), англ. композитор — 58
- Вольтерс (Wolters) Эрнст, швейц. дирижер — 96
- Габриели (Gabrieli) Джованни (1557—1613), итал. композитор, представитель венецианской полифонической школы, создатель монументального цикла «Священных симфоний» для большого хорового состава с инструментами («77 красочных пьес» в 2-х сериях) — 104
- Гайдн (Haydn) Франц Йозеф (1732—1809), австр. композитор — 119, 283, 341
- Галилей (Galilei) Галилео, (1564—1642), итал. ученый, сторонник теории Коперника — 197
- Галлус-Петелин (Gallus-Petelin) Якоб (1550—1591), словенский композитор, мастер церковной полифонической музыки — 104
- Гаук Александр Васильевич (1893—1963), рус. сов. дирижер — 341
- Гауптман (Hauptmann) Герхарт (1862—1946), нем. драматург, прозаик, поэт — 70
- Гейне (Heine) Генрих (1797—1856), нем. поэт — 318
- Гельдерлин (Хёльдерлин) (Hölderlin), Иоганн Христиан Фридрих (1770—1843), нем. поэт — 52, 90, 282
- Гендель (Händel) Георг Фридрих (1685—1759), нем. композитор — 54, 237, 307, 337
- Генцмер (Genzmer) Харальд (р. 1909), нем. композитор: с 1928 г. ученик Хиндемита — 58

- Георг V (1865—1936) англ. король (1910—1936) — 90, 244
- Герт (Gert) Валеска, нем. танцовщица, популярная в 20-е годы — 67
- Герхард (Gerhard) В., автор текста поучительной пьесы с музыкой Э. Рабша (нач. 30-х гг.) — 67
- Герцог (Herzog) Фридрих, нем. муз. критик, активно выступавший в нацистских газетах и муз. журналах в 30-е годы — 86, 89
- Гессе, Хессе (Hesse) Герман (1877—1962), нем. писатель — 27, 30
- Гёте (Goethe) Иоганн Вольфганг (1749—1832), нем. поэт и писатель — 116
- Гизекинг (Gieseking) Вальтер (1895—1956), нем. пианист — 115
- Гиллесбергер (Gillesberger) Ганс (р. 1909), австр. дирижер, руководитель Венского хора мальчиков, исполнивший последние хоровые сочинения Хиндемита — 361
- Гольдберг (Goldberg) Симон (р. 1909), польский скрипач, концертмейстер Дрезденского и Берлинского филармонических оркестров; годы второй мировой войны провел в японской тюрьме; в 1945 г. эмигрировал в США — 85
- Гофман (Hoffmann) Эрнст Теодор Амадей (1776—1822), нем. писатель, композитор, рисовальщик — 47, 55, 156
- Граф (Graf) — Эммануэль, пражский промышленник, на дочери которого женат был сын Р. Штрауса — 89
- Гренер (Graener) Пауль (1872—1944), нем. композитор, известный в 20-х — начале 30-х гг.; с 1933 г. — вице-президент Имперской муз. палаты — 4, 7, 85, 86
- Грэхем (Graham) Марта (р. 1894), амер. танцовщица и хореограф; исполняла главную роль в «Иродиаде» Хиндемита — 109
- Гудмен (Goodman) Бенни (Бенджамин Давид Гудман) (р. 1909), амер. джазовый музыкант, кларнетист — 249
- Гульд (Gould) Глен (р. 1932), канадский пианист — 345
- Гурлит (Gurlitt) Вилибальд (1889—1963), нем. музыковед — 17
- Гутман Наталия Григорьевна (р. 1942), рус. сов. виолончелистка — 347

- Давыдова Лидия Анатольевна (р. 1932), рус. сов. певица, первая исполнительница «Жития Марии» П. Хиндемита в СССР — 347
- Даммерт (Dammert) Удо (р. 1904), нем. пианист (ФРГ), исполн. преимущественно современной музыки — 115
- Даргомыжский Александр Сергеевич (1813—1869), рус. композитор — 303
- Дворжак (Dvořák) Антонин (1841—1904), чешский композитор — 341
- Дёблин (Döblin) Альфред (1878—1957), нем. писатель и драматург — 67
- Дебюсси (Debussy) Клод Ашиль (1862—1918), франц. композитор — 15, 30, 33, 38, 55, 153, 212, 303
- Декарт (Descartes) Рене (1596—1650), франц. ученый и философ — 198
- Делло Джойо (Dello Joio) Норман (р. 1913), амер. композитор; ученик Хиндемита в муз. школе Йельского университета — 105
- Денцлер (Denzler) Роберт Ф. (р. 1892), швейц. дирижер; дирижи-

- ровал премьерой «Художника Матиса» П. Хиндемита в Цюрихском театре (1938) — 99
- Дессау (Dessau) Пауль (р. 1894), нем. композитор (ГДР) — 67, 72
- Джезуальдо ди Веноза (Gesualdo di Venosa) Карло (1560—1613), итал. композитор, известный главным образом пятиголосными мадригалами (7 сборников) — 104
- Дибелиус (Dibelius) Ульрих (р. 1924), нем. музыковед (ФРГ) — 351
- Дисней (Disney) Уолт (1901—1966), амер. художник и режиссер мультипликационных фильмов — 257
- Доновен (Dopovan) Ричард (р. 1891), амер. композитор, преподаватель муз. школы Йельского университета — 103
- Друскин Михаил Семенович (р. 1905), рус. сов. музыковед — 22, 62, 342, 345, 348
- Дюрер (Dürer) Альбрехт (1471—1528), нем. живописец, гравер, рисовальщик — 83, 344
- Дюфай (Dufay) Гийом (1400—1474), франко-фламандский композитор, один из создателей Нидерландской полифонической школы — 104, 121
- Жак-Далькроз (Jaques-Dalcroze) Эмиль (1865—1950), швейц. композитор, основатель системы ритмического воспитания — 75
- Задерацкий Всеволод Всеволодович (р. 1935), рус. сов. музыковед — 205, 353
- Зайтц (Seitz) Роберт, автор текста в пьесе Хиндемита «Мы строим город» — 67, 345
- Зандерлинг (Sanderling) Курт (р. 1912), нем. дирижер; эмигрировал в 1933 г.; в 1941—1960 гг. работал в СССР, с 1961 г. — в Берлине (ГДР) — 346
- Захер (Sacher) Пауль (р. 1906), швейц. дирижер, основатель и руководитель Базельского камерного оркестра — 132
- Зеemann (Seemann) Карл (р. 1910), нем. пианист и органист — 115
- Зигель (Siegel) Рудольф (1878—1948), нем. дирижер и композитор — 345
- Зорге (Sorge) Рейнхард Йоханнес (1892—1916), нем. драматург и поэт, автор первой экспрессионистской драмы «Нищий» (1912) — 36
- Йёде (Йоде) (Jöde) Фриц (1887—1970), нем. муз. педагог, один из лидеров «Молодежного движения» периода Веймарской республики в Германии — 11, 59, 60, 62, 63
- Йеснер (Jessner) Леопольд (1878—1945), нем. режиссер и теоретик экспрессионистского театра; в 1933 г. эмигрировал в США — 36
- Казелла (Casella) Альфредо (1883—1947), итал. композитор и музыковед — 341
- Каменский Александр Данилович (1900—1952), рус. сов. пианист; один из первых исполн. сочинений Хиндемита в СССР — 340



- Каспар (Kaspar) Вальтер, член квартета Амара — Хиндемита, исполн. партии 2-й скрипки — 40, 51
- Кей (Kay) Уллиссес, ученик Хиндемита по композиции в муз. школе Иельского университета — 105
- Келлер (Keller) Готфрид (1819—1890), швейц. поэт и прозаик — 100
- Кемаль-Ататюрк Гази Мустафа (1880—1938), прогрессивный гос. деятель, президент Турецкой Республики (1923—1938) — 91
- Кеплер (Kepler) Иоханнес (1571—1630), нем. астроном — 130—132, 140, 187—199, 210
- Кер (Kehr) Гюнтер (р. 1920), нем. скрипач (ФРГ) — 115
- Кеслер (Kessler) Гарри Г. фон (1868—1937), нем. дипломат, меценат и писатель — 49, 66
- Кестенберг (Kestenberg) Лео (1882—1962); нем. пианист, ученик Бузони, педагог; с 1918 г. — референт прусского министерства науки, искусства и народного образования, реформатор системы муз. образования в Веймарской республике — 11, 57, 59, 63, 139
- Китс (Keats) Джон (1795—1821), англ. поэт — 106, 304
- Клайбер (Kleiber) Эрих (1890—1956), австр. дирижер; в 1923—1935 гг. работал в Берлинской государственной опере; эмигрировал; в 1936—1949 гг. работал в оперном театре Буэнос-Айреса — 49
- Клаудиус (Claudius) Маттиас (1740—1815), нем. поэт — 61
- Клемперер (Klemperer) Отто (р. 1885), нем. дирижер, руководитель оперы Кролля в Берлине (1927—1931), где состоялись многие премьеры опер современных композиторов; в 1933 г. покинул Германию, работал в Лос-Анжелесе и Цюрихе — 41, 48, 49, 58, 66, 85, 117, 349
- Клодель (Claudel) Поль Луи Шарль (1868—1955), франц. драматург, поэт — 138—140, 312, 313, 361
- Кодаи (Kodaly) Золтан (1882—1967), венг. композитор и фольклорист — 341
- Кокошка (Kokoschka) Оскар (р. 1886), австр. художник, график — 34, 44, 56, 152
- Кокто (Cocteau) Жан (1889—1963), франц. драматург, писатель, киносценарист — 67
- Кранах (Kranach) Лукас Старший (1472—1553), нем. живописец, график; друг Лютера, сторонник Реформации — 83
- Краузе (Krause) Эрнст (р. 1911), нем. музыковед (ГДР) — 349
- Краус (Krauss) Клеменс (1893—1954), австр. дирижер; работал в Вене, Берлине и Мюнхене — 89
- Крейцер Леонид Давидович (1884—1953), рус. пианист; с 1906 г. жил в Германии, эмигрировал оттуда и с 1938 г. преподавал в Музыкальной академии Токио — 85
- Крженек (Křenek) Эрнст (р. 1900), австр. композитор; с 1938 г. живет в США — 4, 41, 50, 67, 337
- Кулидж (Coolidge) Элизабет С. (1864—1953), амер. пианистка, меценат, основатель «Фонда Э. С. Кулидж», по заказам которого созданы многие известные произведения современной музыки (Стравинского, Прокофьева, Пицетти, Бартока, Пистона. Шёнберга, Малипьеро) — 112

Кундиграбер (Kundigraber) Герман (1879—1944), австр. композитор, работал в Ашаффенбурге, Клагенфурте, Граце — 86, 87  
Кусевичкий Сергей Александрович (1874—1951), рус. дирижер, контрабасист, муз. деятель; в 1909 г. организовал собственный оркестр; в 1920 г. покинул СССР, руководил «Концертами Кусевичкого» в Париже, позже возглавил Бостонский симфонический оркестр — 71  
Кьеркегор (Киркегор) (Kierkegaard) Серенус (1813—1855), датский философ — 75

Лааф (Laaf) Эрнст (р. 1903), нем. музыковед, критик, знаток старинных инструментов — 137  
Ласкер-Шюлер (Lasker-Schüler) Эльза (1876—1945), нем. поэтесса, близкая экспрессионизму; до 1933 г. работала в Берлине — 38, 317, 318  
Лассо (Lasso, Lassus) Орlando (1532—1594), франко-фламандский композитор, представитель Нидерландской полифонической школы — 104, 121  
Лауэр-Котлар (Lauer-Kottlar) Беатриса, нем. певица, одна из первых исполн. вокальных соч. Хиндемита — 47  
Левик Борис Вениаминович (р. 1898), рус. сов. музыковед — 352  
Лейбниц (Leibniz) Готфрид Вильгельм (1646—1716), нем. ученый-просветитель — 145  
Лец (Lec) Станислав Ежи (р. 1909), польский поэт-сатирик — 259  
Линкольн (Lincoln) Авраам (1809—1865), президент США (1861—1865) — 111, 308  
Лион (Lion) Фердинанд (р. 1883), нем. публицист и драматург; сотрудник «Neue Merkur» и «Mass und Wert», издававшегося в Цюрихе Т. Манном антифашистского журнала (1937—1938), автор либретто оперы д'Альбера «Голем» и оперы П. Хиндемита «Кардильяк» — 47, 48, 134, 136, 156, 161  
Лисс (Liess) Андреас (р. 1903), австр. музыковед, исследователь творчества Дебюсси, автор книг о современной музыке — 21, 350  
Лист (Liszt) Ференц (1811—1886), венг. композитор — 242, 280  
Люббеке (Lübbecke) Фрид, нем. искусствовед и писатель, друг П. Хиндемита — 40, 110  
Люббеке (Lübbecke) Эмма, нем. пианистка; первая исполн. фортепианных соч. Хиндемита, близкий друг композитора — 33, 40, 47, 78, 80, 81, 110, 114, 115, 178  
Людвик XIV (1638—1715), франц. король — 48  
Лютер (Luther) Мартин (1485—1546), глава церковной реформации в Германии, теолог, переводчик Библии на нем. яз., поэт и музыкант — 62, 78, 80, 81, 106, 178, 179

Мак-Грегор (Mac-Gregor) Уиллард В., амер. пианист, первый исполн. «Ludus tonalis» П. Хиндемита — 108  
Максимилиан I из династии Габсбургов (1459—1519), австр. эрцгерцог, император «Священной Римской империи» (1493—1519) — 81

- Малер (Mahler) Густав (1860—1911), австр. композитор и дирижер — 15, 32, 152
- Малларме (Mallarmé) Стефан (1842—1898), франц. поэт-символист — 109—111
- Манн (Mann) Томас (1875—1955), нем. писатель; в его творчестве существенное место занимают проблемы современной музыки и философии муз. искусства — 27, 143, 196
- Мартини, падре Мартини (Martini) Джованни Баттиста (1706—1784), итал. композитор и теоретик музыки — 341
- Матис, Грюневальд Матис, также Готхарт и Нейтхарт (Mathis, Mathis Grünewald, Gotthart, Neithart) (1460?—1528), нем. живописец, создатель картин Изенгеймского алтаря — 80—84, 87, 99, 145, 173, 181, 185, 186, 202, 207
- Матсов Роман Вольдемарович (р. 1917), рус. сов. дирижер — 346
- Машо (Machault) Гийом де (1300—1377), франц. композитор и поэт, представитель Ars nova, автор первой сохранившейся четырехголосной мессы — 94, 100
- Мендельсон (Mendelssohn) Арнольд (1855—1933), нем. композитор; потомок рода Ф. Мендельсона-Бартольди, учитель Хиндемита — 27, 33, 339
- Мендельсон-Бартольди (Mendelssohn-Bartholdy) Феликс (1809—1847), нем. композитор — 227, 251, 341
- Мерсман (Mersmann) Ганс (р. 1891), нем. музыковед (ФРГ); с 1924 г. редактор журн. «Melos» — 63, 212, 322, 348, 350, 351
- Мийо (Milhaud) Дариус (р. 1892), франц. композитор, участник «Шестерки»; был связан с П. Хиндемитом в течение долгих лет дружбой — 6, 41, 43, 45, 58, 98
- Митропулос (Mitropoulos) Дмитрий (1896—1960), греч. дирижер; в 1951—1957 гг. дирижер Нью-Йоркского филармонического оркестра — 105
- Мозер (Moser) Ганс-Йоахим (1889—1967), нем. музыковед (Западный Берлин) — 63, 350
- Монтеверди (Monteverdi) (1567—1643) Клаудио, итал. композитор, создатель нового вокального стиля в мадригальном пении, реформатор оперы — 104, 108, 128, 137, 145
- Моргенштерн (Morgenstern) Кристиан (1871—1914), нем. поэт — 31, 32, 62, 318
- Мориак (Maugiac) Франсуа (1885—1970), франц. писатель — 94
- Моцарт (Mozart) Вольфганг Амадей (1756—1791), австр. композитор, представитель венской классической школы — 33, 49, 76, 341
- Мравинский Евгений Александрович (р. 1903), рус. сов. дирижер; с 1938 г. — руководитель оркестра Ленинградской филармонии — 346
- Мур (Moore) Томас (1779—1852), ирландский поэт — 106, 177, 304
- Мусоргский Модест Петрович (1839—1881) — рус. композитор — 155, 303, 349
- Мясин Леонид Федорович (р. 1894), рус. танцор и хореограф; с 1912 г. работал в труппе Дягилева; с 1915 г. ставил балеты и сочинял сценарии, работал в Русском балете Монте-Карло; с 1939 г. работал в Нью-Йорке, с 1946 г. — в Лондоне — 92, 93

- Набоков Николай (р. 1903), рус. композитор; с 1919 г. работал в Париже, далее в США (Балтимор), с 1952 г. снова в Париже в организациях ЮНЕСКО — 103
- Нётель (Noetel) Фридрих (1903—1947), нем. композитор; ученик Хиндемита, позже его ассистент в Берлинской высшей муз. школе — 58
- Никиш (Nikisch) Артур (1855—1922), нем. дирижер; с 1895 г. руководил лейпцигским оркестром Гевандхауза, одновременно дирижер оркестра Берлинской филармонии — 39
- Ницше (Nietzsche) Фридрих (1844—1900), нем. философ и поэт; автор музыкально-философских трудов (главным образом о Р. Вагнере) — 100
- Новалис (Novalis) (псевд., наст. имя — Фридрих фон Харденберг (Hardenberg), 1772—1801), нем. писатель из круга «иенских романтиков» — 198
- Нортон (Norton) Чарльз Эллиот (1827—1908), амер. филолог, на кафедре его имени в Гарвардском университете происходили публичные лекции специально приглашенных известных композиторов, поэтов, писателей (в том числе Стравинского и Хиндемита) — 122
- Нэер (Neher) Каспар (1897—1962), нем. театральный художник и режиссер, автор ряда оперных либретто; сотрудничал с многими композиторами и драматургами (Брехт, Орф, Вагнер-Регени и др.) — 67
- О'Брайен (O'Brien) Фиц-Джеймс (1828—1862), амер. писатель, один из основателей жанра научной фантастики — 122
- Ойстрах Давид Федорович (р. 1908), рус. сов. скрипач — 345, 347
- Онеггер (Honegger) Артур (1892—1955), франц. композитор — 6, 10, 184, 208, 233, 278
- Орман Софья Яковлевна (1902—1961), рус. сов. пианистка; одна из первых исполн. соч. Хиндемита в СССР — 340
- Орф (Orff) Карл (р. 1895), нем. композитор (ФРГ) — 10, 75
- Палестрина (Palestrina) Джованни Пьерлуиджи да Палестрина (1525—1594), итал. композитор, глава римской полифонической школы — 104, 361
- Пассаджо (Passadgio) Стефан, альтист, участник Загребского камерного оркестра — 345
- Пауэл (Powell) Мил, ученик Хиндемита по композиции в муз. школе Йельского университета — 105
- Пауэр (Pauer) Йиржи (р. 1919), чешский композитор — 39, 47
- Пеппинг (Perring) Эрнст (р. 1901), нем. композитор (Западный Берлин) — 40
- Перотин (Perotinus) (конец XII — начало XIII вв.), франц. композитор-полифонист, регент собора Парижской богородицы — 104, 121
- Пифагор Самосский (2-я половина X в. до н. э.), полумифический основатель древнегреч. религиозно-философской школы (учение о числах, о гармонии небесных сфер, переселении душ, акустическая теория и др.) — 198
- Платен (Platen) Август фон (1796—1835), нем. поэт — 61

- Платон Афинский (428/7—348/7 до н. э.), древнегреч. философ, основоположник идеалистической традиции европейской философии — 123
- Приберг (Prieberg) Фред К. (р. 1928), нем. муз. критик, журналист (ФРГ) — 349
- Пройснер (Preussner) Эберхард (1899—1964), нем. музыковед, педагог, организатор Интернациональной летней академии Моцартеума в Зальцбурге — 62, 63, 116, 349, 350
- Прокофьев Сергей Сергеевич (1891—1953), рус. сов. композитор — 6, 14, 15, 72, 151, 218, 278, 279, 336, 341, 344
- Пуленк (Poulenc) Франсис (1899—1963), франц. композитор — 45
- Пуччини (Puccini) Джакомо (1858—1924), итал. композитор — 87
- Пфизнер (Pfitzner) Ганс (1869—1949), нем. композитор — 4, 7, 39, 85, 98, 119
- Пятигорский Григорий Павлович (р. 1903), рус. виолончелист; в 1921 г. уехал за границу, с 1930 г. работает в США — 105
- Рабинович Исаак Соломонович (р. 1897), рус. сов. пианист и педагог — 341
- Рабш (Rabsch) Эдгар (р. 1892), нем. муз. педагог; в начале 30-х годов — руководитель молодежной музыкальной школы в г. Плён, для которой Хиндемит написал «День музыки в Плёне» — 67, 78
- Равель (Ravel) Морис (1875—1937), франц. композитор — 29, 341
- Райценштейн (Reizenstein) Франц. (р. 1911), нем. композитор и пианист; ученик Хиндемита в Берлинской высшей муз. школе (1930—1934); продолжал учиться в Лондоне у Р. Воан-Уильямса; Хиндемиту посвятил «12 прелюдий и фуг» для ф-п. — 58
- Рамо (Rameau) Жан Филипп (1683—1764), франц. композитор и муз. теоретик — 116, 292
- Рахманинов Сергей Васильевич (1873—1943), рус. композитор; с 1917 г. жил в США — 279, 341
- Ребнер (Rebner) Адольф (1876—1966), австр. скрипач; в 1896—1934 гг. работал во Франкфурте-на-Майне, позже — в Вене; учитель П. Хиндемита, организатор «Ребнеровского квартета», в котором Хиндемит принимал участие — 26, 27, 33
- Регер (Reger) Макс (1873—1916), нем. композитор, пианист и органист — 8, 12, 15, 32, 56, 231, 336, 341
- Резничек (Rezňíček) Эмиль Николаус (1860—1945), австр. композитор — 85
- Рейнгардт (Reinhardt) Макс (1873—1943), австр. режиссер и актер, театральный деятель; в 1933 г. эмигрировал в США — 117
- Рейнхарт (Reinhart) Вернер (1884—1951), швейц. меценат, коллекционер рукописей, кларнетист, член Музыкальной коллегии Винтертура; в его замке Мюзо жил последние годы жизни Рильке, Стравинский получил от него материальную поддержку в год создания «Истории солдата»; друг и покровитель П. Хиндемита — 96, 97, 118
- Рембо (Rimbaud) Артур (1854—1891), франц. поэт — 110
- Риети (Rieti) Витторио (р. 1898) итал. композитор и муз. теоретик; с 1940 г. работал в США — 98

- Рильке (Rilke) Райнер Мариа (1875—1926), австр. поэт — 47, 55, 61, 97, 100, 222, 304, 319, 320, 326, 331, 332, 347
- Рименшнейдер (Riemenschneider) Тильман (1460—153), нем. скульптор и резчик; с 1483 г. работал в Вюрцбурге, в 1529 г. брошен в тюрьму за связь с крестьянским движением, искалечен пытками — 81
- Рождественский Геннадий Николаевич (р. 1931), рус. сов. дирижер — 346
- Ромен (Romain) Жюль (псевд.; наст. имя — Луи Фаригуль (Fari-goule) (р. 1885), франц. писатель — 280
- Росбауд (Rosbaud) Ганс (1895—1962), австр. дирижер, интерпретатор главным образом современной музыки — 98
- Ростропович Мстислав Леопольдович (р. 1927), рус. сов. виолончелист — 347
- Ротер (Rother) Артур (р. 1885), нем. дирижер — 114
- Роттенберг (Rottenberg) Людвиг (1864—1932), австр. дирижер; с 1893 г. работал во Франкфурте-на-Майне — 33, 51, 85, 89
- Рудольф II (1552—1612) из династии Габсбургов, кайзер «Священной Римской империи» (1576—1612) — 188, 189
- Рузвельт (Roosevelt) Франклин Делано (1882—1945), президент США (1933—1945), лидер демократической партии — 111, 308
- Рыжкин Иосиф Яковлевич (р. 1907), рус. сов. музыковед — 352
- Сабинаина Марина Дмитриевна (р. 1917), рус. сов. музыковед — 346
- Самосуд Самуил Абрамович (1884—1964), рус. сов. дирижер — 70
- Секлес (Sekles) Бернгард (1872—1934), нем. композитор, директор консерватории Хоха во Франкфурте-на-Майне, преподаватель композиции, муз.-теоретических дисциплин, игры в джазовом ансамбле и на саксофоне, учитель Хиндемита; лишен преподавательской работы с приходом к власти нацистов — 27, 33, 34, 339
- Секст Эмпирик (Sextus Empiricus), конец II — начало III вв., античный философ, врач, астроном, представитель античного скептицизма — 123
- Скарлатти (Scarlatti) Доменико (1685—1757), итал. композитор, клавесинист — 290
- Скребков Сергей Сергеевич (1905—1967), рус. сов. музыковед — 298
- Скрябин Александр Николаевич (1871—1915), рус. композитор и пианист — 211, 212, 280
- Скюдери (Scudéry, Skudéri) Мадлен де (1607—1701), франц. писательница — 48, 155
- Стравинский Игорь Федорович (1882—1971), рус. композитор; с 1910 г. жил за границей (Швейцария, Франция, США) — 5, 6, 13—16, 31, 41, 46, 67, 76, 100, 119, 151, 152, 213, 219, 222, 229, 233, 257, 259, 262, 279, 302, 315, 316, 336, 341, 349
- Тартини (Tartini) Джузеппе (1692—1770), итал. композитор, скрипач — 116
- Татарина Ольга Дмитриевна, рус. сов. певица; в 20-х годах впервые в СССР исполнила вокальные соч. Хиндемита — 340
- Тик (Tieck) Людвиг (1773—1853), нем. писатель-романтик — 318
- Тимих (Thimig) Елена (р. 1889), нем. актриса; с 1918 г. выступала в театре М. Рейнгардта — 117

- Тиссен (Tiessen) Хайнц (р. 1887—1972), нем. композитор (Западный Берлин) — 63
- Тох (Toch) Эрнст (1887—1964), австр. композитор; с 1934 г. работал в США — 50, 58, 67
- Траклъ (Trakl) Георг (1887—1914), австр. поэт; под влиянием впечатлений первой мировой войны покончил с собой; мало известный при жизни, был заново открыт нем. литературой после второй мировой войны — 38, 96, 317, 319
- Уайльдер (Wilder) Торнтон (р. 1897), амер. романист и драматург — 143, 145, 150
- Уилкс (Weelkes) Томас (1575—1623), англ. композитор и органист, известный своими мадригалами — 104
- Уитмен (Whitman) Уолт (1819—1892), амер. поэт — 71, 77, 105, 106, 111, 304, 307—309
- Унгер (Unger) Герман (1886—1958), нем. композитор (ФРГ) — 85
- Фишер-Дискау (Fischer-Dieskau) Дитрих (р. 1925), нем. певец (баритон); с 1948 г. выступал на сцене Берлинской Государственной оперы (Западный Берлин) — 115
- Флеш (Fleisch) Ганс, интендант Франкфуртского, позже Берлинского радио; свояк П. Хиндемита (женится на сестре жены композитора) — 85, 89
- Фогель (Vogel) Владимир Рудольфович (род. 1896), швейц. композитор, родился в России — 98
- Фойерман (Feuermann) Эммануэль (1909—1942), австр. виолончелист, профессор Берлинской высшей муз. школы (1929—1933); в 1938 г. эмигрировал в США — 85, 341
- Фома Аквинский (Thomas Aquinatus) (1225—1274), католический богослов и философ — 209
- Фонденхоф (Vondenhoff) Бруно, нем. дирижер (Франкфурт-на-Майне) — 114, 115
- Фосс (Foss) Лукас (род. 1922), амер. композитор нем. происхождения, пианист и дирижер; ученик Хиндемита в муз. школе Иельского университета — 105
- Франк (Frank) Мориц (род. 1892), голландский виолончелист; член квартета Ребнера, квартета Амара—Хиндемита, организатор Амстердамского квартета, руководитель Рейнского камерного оркестра — 33, 40, 51
- Франциск Ассизский (Francesco d'Assisi) (1182—1226), основатель католического монашеского братства францисканцев — 92—95
- Фрид (Fried) Оскар (1871—1942), нем. дирижер; работал с 1934 г. в СССР — 85
- Фукс (Fux, Fuchs) Иоганн Йозеф (1660—1741), венский муз. теоретик, композитор, органист — 116
- Фуртвенглер (Furtwängler) Вильгельм (1886—1954), нем. дирижер, руководитель оркестра Гевандхауза в Лейпциге (1922—1928) и оркестра Берлинской филармонии (1922—1945), дирижер Берлинской государственной оперы; вице-президент Имперской муз. палаты (1933—1934) — 12, 49, 84—89, 115, 172, 349

- Князь Фюрстенбергский (Fürst zu Fürstenberg) Макс Эгон, меценат, покровитель Донауэшингенских фестивалей новой камерной музыки — 39, 41
- Хаас (Haas) Йозеф (1879—1960), нем. композитор — 39, 41
- Хаба (Haba) Алоис (р. 1893), чешский композитор; экспериментировал в области четвертитоновой музыки — 41, 97
- Хазенклевер (Gasenklever) (Hasenclever) Вальтер (1890—1940), нем. драматург, один из вождей экспрессионизма — 36
- Хайлер (Heiler) Антон (р. 1923), австр. композитор и органист; один из самых преданных почитателей и друзей П. Хиндемита в последние годы его жизни — 146
- Хальм (Halm) Август (1869—1929), нем. хоровой дирижер и педагог, один из инициаторов Молодежного муз. движения в Германии периода Веймарской республики — 60
- Хандшин (Гандшин) (Handschin) Жак (1886—1955), швейц. музыковед, органист; в 1908—1920 гг. — преподаватель Петербургской — Петроградской консерватории — 198
- Хаузеггер (Hausegger) Зигмунд фон (1872—1948), австр. композитор и дирижер — 39, 85
- Хегнер (Hegner) Анна, нем. скрипачка из Франкфурта-на-Майне, первая учительница Хиндемита — 26
- Хейс, Хайс (Heiss) Герман (1897—1966), нем. композитор, последователь двенадцатитоновой теории Й. М. Хауэра — 67
- Хёльти (Hölyti) Людвиг Кристоф Генрих (1748—1776), нем. поэт, принадлежавший к движению «Sturm und Drang» — 272
- Херцка (Hertzka) Эмиль, редактор Венского универсального изд-ва в 20-е гг. — 41
- Херцфельд (Herzfeld) Фридрих (1897—1967), нем. музыковед, критик — 350
- Хёффер (Höffer) Пауль (1895—1949), нем. композитор — 72
- Хиндемита (Hindemith) Гертруда (урожд. Роттенберг) (?—1967), жена П. Хиндемита; камерная певица (сопрано); играла на разных инструментах, в том числе на контрабасе; долгие годы исполняла обязанности секретаря композитора и после его смерти многое сделала для систематизации, сохранения и публикации материалов его архива — 21, 51, 85, 97, 106, 146
- Хиндемита (Hindemith) Карл (1870—1915), отец Хиндемита, маляр-ремесленник, страстный любитель музыки, играл на цитре — 25
- Хиндемита (Hindemith) Мария (урожд. Варнеке, 1868—1949), мать Хиндемита — 25
- Хиндемита (Hindemith) Рудольф (р. 1900), брат П. Хиндемита, нем. виолончелист, саксофонист, исполн. концертной и камерной музыки; основатель и участник «Мюнхенского трио» (1921) — 25, 26, 40
- Хиндемита (Hindemith) Тони, сестра П. Хиндемита — 25
- Хиршберг (Hirschberg) Вальтер, нем. муз. критик консервативного направления 20—30 гг. — 66
- Хойзерман (Heusermann) руководитель «Хора Хойзермана», успешно выступившего на премьере оперы П. Хиндемита «Художник Матис» в Юорихе в 1938 г. — 99
- Хойс (Heuss) Альфред Валентин (1877—1934), нем. муз. критик консервативного направления — 46



- Холле (Holle) Хуго (1890—1942), нем. муз. критик, педагог, дирижер, организатор и руководитель Штутгартского о-ва мадригаллистов (мадригального хора) — 41
- Холопов Юрий Николаевич (р. 1932), рус. сов. музыковед; первый в СССР исследователь учения П. Хиндемита о композиции и теоретических проблем его музыкального стиля — 22, 102, 290, 294, 296, 352, 354
- Хох (Hoch) Йозеф, владетель частной консерватории во Франкфурте-на-Майне — 26
- Цвейг (Zweig) Стефан (1881—1942), австр. писатель, драматург — 89
- Церматтен (Zermatten) Морис, швейц. поэт — 145, 146
- Циммерман (Zimmermann) Вильгельм (1807—1878), нем. историк, автор книги «История Великой крестьянской войны» в 3-х томах (1840—1844; рус. пер. 1865—1868) — 178, 179
- Цукмайер (Zuckmayer) Карл (р. 1896), нем. драматург — 117, 144, 161, 201
- Цюльх (Zülch) Вальтер Карл, нем. искусствовед, автор монографии о М. Грюневальде (Лейпциг, 1954) — 80, 81
- Чайковский Петр Ильич (1840—1893), рус. композитор — 155
- Чарлин (Charlin) Чарлз С. (р. 1889), англ. актер и кинорежиссер, работал в основном в США — 257, 278
- Челищев Павел (1898—1957), рус. живописец, иллюстратор, театральный художник; работал во Франции, с 1934 г. — в США — 94, 95
- Черни (Czermy) Петер (р. 1929) нем. музыковед (ГДР) — 349
- Чуковский Корней Иванович (1882—1969), рус. сов. писатель, литературовед — 111, 308, 309
- Шайн, Шейн (Schein) Иоганн Герман (1586—1630), нем. композитор — 190
- Шапиро (Shapiro) Гарольд, ученик Хиндемита по композиции в муз. школе Иельского университета — 105
- Шварц Евгений Львович (1897—1958), рус. сов. драматург — 258
- Шёк (Schoeck) Отмар (1886—1957), швейц. композитор — 98
- Шелли (Shelly) Перси Биши (1792—1822), англ. поэт — 106, 304
- Шеллинг (Schelling) Фридрих Вильгельм Йозеф (1775—1854), нем. философ — 198
- Шёнберг (Schönberg) Арнольд (1874—1951), австр. композитор; глава нововенской школы; в 1934 г. эмигрировал в США — 5, 6, 13—15, 31, 38, 41, 42, 100, 114, 126, 213, 336
- Шёневольф (Schönewolf) Карл (1894—1962), нем. музыковед (ГДР) — 350
- Шерхен (Scherchen) Герман (1891—1966), нем. дирижер, интерпретатор главным образом современной музыки — 11, 41, 42, 63
- Шиллер (Schiller) Фридрих (1759—1805), нем. драматург — 109, 171
- Шиллинг (Schilling) Ганс Людвиг, нем. музыковед (ФРГ); исследователь творчества П. Хиндемита — 109, 171, 212

- Шиллингс (Schillings) Макс фон (1868—1933), нем. композитор; с 1932 г. президент Прусской академии искусств, проводил культурную политику нацистов — 4, 7, 85
- Шиффер (Schiffer) Марселлюс, популярный в Германии 20-х годов автор сатирических ревью, либреттист П. Хиндемита («Туда и обратно», «Новости дня») — 65, 137, 163, 165, 166
- Шлеммер (Schlemmer) Оскар (1888—1943), нем. художник; с 1920 г. работал в объединении Баухауз; в 20-е годы выступил как театральный художник (ставил «Балет-триада» Хиндемита, где действовали геометрические фигуры в костюмах из проволоки) — 9, 51
- Шнабель (Schnabel) Артур (1882—1951), нем. пианист; в 1933 г. эмигрировал в США — 85
- Шостакович Дмитрий Дмитриевич (р. 1906), рус. сов. композитор — 108, 205, 208, 216, 223, 246, 257—259, 279, 290, 293, 296, 301, 302
- Шоу (Shaw) Бернард (1856—1950), англ. драматург — 171, 172
- Шраде (Schrade) Лео (р. 1903), нем. музыковед; в 1937 г. покинул Германию, жил в США и в Швейцарии — 104
- Шрекер (Schreker) Франц (1878—1935), австр. композитор; с 1920 г. — директор Высшей муз. школы в Берлине; в 1934 г. был лишен должности нацистами — 4, 7, 33, 39, 57
- Штеге (Stege) Фриц (р. 1896), нем. муз. критик; в 20-е гг. постоянно выступал против новой музыки; с 1933 г. — председатель О-ва нем. муз. критиков и референт по делам печати в Имперской муз. палате; после второй мировой войны продолжал работать в Висбадене (ФРГ) — 72, 86
- Штекель (Steckel) Эрик-Пауль (р. 1898), австр. композитор и дирижер; с 1930 г. работал в Париже — 345
- Штидри (Stiedri) Фриц (1883—1968), австр. дирижер; в 1933—1937 гг. — руководитель оркестра Ленинградской филармонии; с 1938 г. жил в США — 85, 340, 345
- Штрамм (Stramm) Август (1874—1915), нем. драматург и поэт, один из вождей раннего экспрессионизма, сотрудник журн. «Sturm», автор драмы «Святая Сусанна», по которой Хиндемит написал одноименную оперу; погиб на русском фронте в годы первой мировой войны — 36, 44, 56, 153
- Штрассер (Strasser) Стефан (р. 1888), нем. дирижер, выходец из Венгрии; интерпретатор в основном современной музыки — 341
- Штрауман (Straumann) Генрих, швейц. ученый, декан философского факультета Цюрихского университета в 50-е гг.; друг П. Хиндемита — 120, 121, 146
- Штраус (Strauss) Рихард (1864—1949), нем. композитор — 4, 7, 15, 32, 39, 56, 67, 85, 89
- Штреземан (Stresemann) В., директор Берлинской филармонии — 146
- Штрекер (Strecker) Вилли (1884—1958) и Людвиг (р. 1883) — совладельцы муз. изд-ва «Сыновья братьев Шотт» (Brüder Schott's Söhne) в Майнце; издание современной музыки началось в 1919 г. договором с П. Хиндемитом; в этом издательстве появились сочинения Стравинского, Эгка, Орфа, Фортнера, Хартмана, Хааса, Франсека, последние сочинения Шёнберга и др.; братья Штрекеры, особенно Вилли, связаны были с Хиндемитом долготной личной дружбой — 34, 90, 145

- Штробель (Strobel) Генрих (1898—1970), нем. музыковед (ФРГ); принадлежал к кругу журн. «Melos»; в 20-е гг., после войны — редактор этого журнала; с 1956 г. — президент Интернационального о-ва новой музыки; исследователь творчества Хиндемита, Стравинского — 19—21, 32, 43, 44, 47, 76, 119, 151, 152, 348—351
- Штуккеншмидт (Stuckenschmidt) Ганс Гейнц (р. 1901), нем. муз. критик (Западный Берлин); в 20-е — начале 30-х гг. — сотрудник многих журналов и газет, сторонник новой музыки; в 1934 г. ему была запрещена всякая литературная деятельность в Германии; до 1942 г. работал в Праге; исследователь творчества Шёнберга и Стравинского — 86, 98, 99, 136, 141, 350, 351
- Шу (Schuh) Вилли (р. 1900), швейц. музыковед, муз. критик — 351
- Шуберт (Schubert) Франц (1797—1828), австр. композитор — 341
- Шуман (Schumann) Георг Альфред (1866—1952), нем. композитор — 85
- Шуман (Schumann) Роберт (1810—1856), нем. композитор — 318, 341
- Шюнеман (Schünemann) Георг (1884—1945), нем. музыковед, исследователь старинной музыки и фольклора; заместитель директора Высшей муз. школы в Берлине, смещенный с должности в 1933 г. — 57, 58, 63, 71, 73
- Шюцц Генрих (1585—1672), нем. композитор, капельмейстер и педагог — 98
- Эйнштейн (Einstein) Альфред (1880—1952), нем. музыковед — 17
- Эйслер (Eissler) Ганс (1898—1962), нем. композитор; с 1950 г. жил в ГДР — 58, 67, 111, 337
- Эйхендорф (Eichendorf) Йозеф фон (1788—1857), нем. поэт-романтик — 318
- Эрдман (Erdmann) Эдуард (1896—1958), нем. пианист и композитор — 40
- Эрфурт (Erfurth) Арно (р. 1908), нем. пианист, учился у Хиндемита в классе композиции Высшей муз. школы в Берлине — 115
- Эрхардт (Erhardt) Отто (1888—1971), нем. скрипач, оперный режиссер в Берлине, Дрездене, Чикаго — 49
- Юдина Мария Вениаминовна (1899—1970), рус. сов. пианистка — 347
- Яворский Болеслав Леопольдович (1877—1942), рус. сов. музыковед и пианист — 345
- Яначек (Janáček) Леош (1854—1928), чешский композитор — 303
- Янигро (Janigro) Антонио (р. 1918), итал. виолончелист, организатор оркестра «Загребские солисты» — 345
- Ярнах (Jarnach) Филипп (р. 1892), нем. композитор и педагог — 41

НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ

- Ш. Берлинский сезон и новейшая музыка (Письмо из Берлина).— В кн.: Музыкальная летопись. Статьи и материалы, сб. 2. Под ред. А. Н. Римского-Корсакова. Пг., изд-во «Мысль», 1923
- Беляев Виктор. Пауль Хиндемит. — «Современная музыка», 1924, [январь — февраль], с. 3—8
- Ширинский В. Первый квартет Хиндемита. — «Современная музыка», 1924, [январь — февраль], с. 8—10
- Ширинский В. Сонаты Хиндемита ор. 11. — «Современная музыка», 1924, [январь — февраль], с. 11—14
- Глебов И. Новая музыка [современная немецкая музыка, «Шестерка»] «Новая музыка» вып. I [К концертам Рос. ин-та ист. иск.], Л., изд-во «Тритон», 1924, с. 1—17
- Глебов Игорь. Хиндемит и Казелла. — «Современная музыка», 1925, № 11, с. 11—13
- Мосолов А. Новые камерные концерты Хиндемита [о «Камерной музыке» № 2 ор. 36 № 1 и «Камерной музыке» № 3 ор. 36 № 2], «Современная музыка», 1925, № 11, с. 18—20
- Глебов И. Бах Иоганн Себастьян. Хиндемит Пауль [приложение к программе симфонических концертов 26 и 27 октября] 1926 г. Л., Гос. филармония, 1926, с. 6—7
- Беляев В. Фортепианный концерт Хиндемита ор. 36 № 1 («Klaviermusik» № 2). — «Современная музыка», 1927, № 25, [аннотация], с. 69—70
- Глебов Игорь. Элементы стиля Хиндемита. — «Новая музыка» год 2, вып. 2, Л., изд-во «Тритон», 1927, с. 7—23
- Друскин М. Фортепиано в творчестве Хиндемита. — «Новая музыка» год 2, вып. 2, Л., изд-во «Тритон», 1927, с. 25—37
- Беляев Виктор. Пауль Хиндемит. Очерк. Л., изд-во «Тритон», 1927
- Друскин М. С. Новая фортепианная музыка. Л., Изд-во «Тритон», 1928
- Веприк А. Пауль Хиндемит. — «Музыка и революция», 1928 № 5/6, с. 22—26
- Прейснер Э. (Берлин). Фестиваль камерной музыки в Баден-Бадене. — «Музыкальное образование», 1928, № 4/5. с. 44—47

<sup>1</sup> Каждый раздел построен хронологически; рецензии в газетах не включены. Статьи в журналах на иностранных языках даются выборочно (наиболее крупные и содержательные).

- Келдыш Юрий. «Музыка быта» в Германии. — «Пролетарский музыкант», 1929, № 5, с. 19—23
- Бугославский Сергей. Два этюда о современной немецкой музыке. 1. Экспрессионизм. 2. Вокруг вопросов «бытовой музыки». — «Пролетарский музыкант», 1929, № 7/8, с. 73—77
- Асафьев Б. и другие. Пауль Хиндемит и его квартет. — «Жизнь искусства», 1929, № 5, с. 14
- Баршай Рудольф. Загребский ансамбль. — «Советская музыка», 1957, № 8, с. 120—121
- Сабинина М. В Большом зале консерватории. — «Советская музыка», 1958, № 1, с. 111
- Реблинг Э. Художественная исповедь двух композиторов. — «Советская музыка», 1958, № 3, с. 128—133.
- Буттинг Макс. История музыки, пережитая мной. М., Музгиз, 1959, с. 151, 158, 160, 162, 169, 171, 187, 188, 195, 198, 201, 203, 204, 206—209, 214, 215, 240, 258, 260, 290
- Рыжкин И. Пауль Хиндемит — черты стиля. — «Советская музыка», 1959, № 6, с. 177—185
- Рыжкин И. Фаустус XX века и неправый путь модернизма. — «Советская музыка», 1959, № 9, с. 167—177
- Смирнов М. Анатолий Ведерников. — «Советская музыка», 1960, № 12, с. 133—134
- Шнеерсон Г. О музыке живой и мертвой. М., Советский композитор, 1960, с. 10, 11, 14, 28, 29, 75, 96, 111, 112, 113, 114, 115, 116—138, 240, 242, 246, 247, 248, 249, 259, 275, 276; изд. 2-е 1964
- Леонтьева О. Карл Орф и Пауль Хиндемит. — В кн.: Музыка и современность, вып. I, М., Музгиз, 1962, с. 243—302
- Холопов Ю. Проблема основного тона аккорда в теоретической концепции Хиндемита. — В кн.: Музыка и современность, вып. I, М., Музгиз, 1962, с. 303—336
- Этингер М. Гармония и полифония (Заметки о полифонических циклах Баха, Хиндемита, Шостаковича). — «Советская музыка», 1962, № 12, с. 29—34
- Веприк А. Встречи с Хиндемитом, Шенбергом и Равелем (Фрагменты из писем, публикация Г. Когана). — «Советская музыка», 1962 № 12, с. 110—117
- Друскин М. Пути развития современной зарубежной музыки. — В кн.: Вопросы современной музыки. Л., «Музыка», 1963, с. 156—178
- Кон Ю., Холопов Ю. О теории Хиндемита. — «Советская музыка», 1963, № 10, с. 40—50
- Холопов Ю. Пауль Хиндемит и его «Ludus tonalis». — В изд.: Хиндемит Пауль. «Ludus tonalis» (Klavier) М. «Музыка», 1964
- Леонтьева О. «Гармония мира» [Рецензия на первое исполнение симфонии в Москве] — «Советская музыка», 1964, № 6, с. 104—105
- Леонтьева О. Западноевропейские композиторы середины XX века (В помощь слушателям народных университетов культуры). М. 1964 с. 31—40
- Юдин Г. Новое в программах. [О Питтсбургской симфонии]. — «Советская музыка», 1965, № 6, с. 92.
- Холопов Ю. О трех зарубежных системах гармонии. — В кн.: Музыка и современность, вып. 4. М., «Музыка», 1966, с. 216—255

- Левик Б. [Предисловие к русскому изданию партитуры симфонии «Художник Матис»]. М., 1966
- Задерацкий В. Полифония как принцип развития в сонатной форме Шостаковича и Хиндемита. — В кн.: Вопросы музыкальной формы. вып. 1, М., изд-во «Музыка», 1967, с. 231—277
- Этингер М. Гармония в полифонических циклах Хиндемита и Шостаковича. — В кн.: Теоретические проблемы музыки XX века, вып. 1, М., изд-во «Музыка», 1967, с. 441—471
- Григорьев С. Дети поют Хиндемита. — «Советская музыка», 1967, № 9, с. 153
- Левик Б. [Предисловие к русскому изданию партитуры симфонии «Гармония мира»]. М., изд-во «Музыка», 1968
- Леонтьева О. Пауль Хиндемит. — «Музыкальная жизнь», 1968, № 2, с. 15—17
- Грицевич В. Интересная программа (рецензия на концерт из произведений Хиндемита и Стравинского). — «Музыкальная жизнь», 1968, № 10, с. 6
- Майкапар А. Звучит музыка Хиндемита. Гнесинские вечера. — «Музыкальная жизнь», 1969, № 4, с. 5, 9
- Друскин М. Берлин начала 30-х годов. — «Советская музыка», 1970, № 2, с. 105—116
- Шнитке А. Изучая ремарки Хиндемита. — «Советская музыка», 1971, № 5, с. 102—108
- Бергер Л. Контрапунктический принцип композиции в творчестве Хиндемита и его фортепианный цикл «Ludus tonalis». — В кн.: Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., изд-во «Музыка», 1971.
- Бать Н. Полифонические формы в симфоническом творчестве П. Хиндемита. — В кн.: Вопросы музыкальной формы, вып. 2, М., изд-во «Музыка», 1972, с. 286—310
- Малько Н. А. Воспоминания. Статьи. Письма. Л., изд-во «Музыка», 1972, с. 10, 129, 140, 178, 234, 244, 250, 252, 286, 291, 304, 350, 355

#### НА ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКАХ

#### Библиографические, нотографические и документальные издания, статьи в энциклопедиях и словарях

- Moser Hans Joachim. Musik—Lexikon. Hamburg, Sikorski 1951; 4. Aufl. Bd. 1 1955, S. 511—512. Ergänzungsband A—Z. Hamburg, Sikorski, 1963, S. 110—111
- Stone Kurt. Paul Hindemith — Catalogue of published works and recordings. London, Mainz Schott; New York, Associated Music Publishers, 1954; Supplemente, 1958, 1962
- Grove's Dictionary of Musik and Musicians, 5-th Edition. London, Macmillan, 1954, vol. IV, p. 286—291 (Scott M., Evans E. Paul Hindemith)
- Paul Hindemith. Zeugnis in Bildern. Mainz, Schott 1955; 2-te Aufl. 1961
- Bauer Rudolf. Das Konzert. Berlin, Safari, 1955, S. 650—680.

- Westphal Elisabeth. Paul Hindemith, eine Bibliographie des In- und Auslandes seit 1922 über ihn und sein Werk. Köln, Greven, 1957
- Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd. VI. Kassel, Bärenreiter, 1957, S. 440—451 (Preussner E. Paul Hindemith)
- Baker's Biographical Dictionary of Musicians, 5-th Edition. New York, Schirmer, 1958, p. 717—719
- Prieberg Fred K. Lexikon der neuen Musik. Freiburg, München, Alber, 1958, S. 191—197
- Bauer Rudolf. Oper und Operette. Ein Führer durch die Welt der Musikbühne. Berlin, Darmstadt, Wien, C. A. Koch 1959, S. 146—153
- Czerny Peter. Opernbuch. Berlin, Henschelverlag [1959]
- Riemann Musiklexikon 12. Aufl., Bd. I. Mainz, Schott, 1959, S. 797—800
- Michel François. Encyclopédie de la Musique. Paris, Fasquelle, 1959, vol. 1, p. 472—474
- Paul Hindemith. Werkverzeichnis. Mainz, Schott [1960, 1965, 1969]
- Schönewolf Karl. Konzertbuch II. Berlin, Henschelverlag, 1961
- Krause Ernst. Oper von A—Z. Ein Handbuch. Leipzig, VEB Breitkopf u. Härtel, 1962, S. 268—279.
- Wulf Joseph. Musik im Dritten Reich. Gütersloh, Mohn 1963; Hamburg, Rowolt, 1966
- Biancolli Louis, Mann William S. The Analytical Concert Guide, 3-rd Edition. London, Cassell, 1964, p. 293—307
- Candé Roland de. Dictionnaire des Musiciens. Paris, Microcosmos édition de seuil, 1964, p. 114—115
- Sartori Claudio. Enciclopedia della Musica, vol. 2. Milano, Ricordi, 1964; p. 424—425 (Turchi Guido. Paul Hindemith.).
- Thompson Oscar. The international cyclopedia of music and musicians, 9-th Edition. London, Dent, 1964, p. 952—955
- Paul Hindemith. Die letzten Jahre (Zeugnis in Bildern). Mainz, Schott, 1965
- Rubeli Alfred. Paul Hindemith und Zürich. Zürich, Hug, 1969
- Rostand Claude. Dictionnaire de la musique contemporaine. Paris, Librairie Larousse, 1970, p. 110—112
- Hindemith-Jahrbuch. Annales Hindemith 1971/1. Mainz, Hindemith — Stiftung, 1971

### Монографии, исследования

- Willms Franz. Paul Hindemith.— In: Von neuer Musik. Beiträge zur Erkenntnis der neuzeitlichen Tonkunst. Köln, F. J. Marcan, 1925, S. 78—123
- Strobel Heinrich. Paul Hindemith. Mainz, Schott, 1928, 2. Aufl.: 1931, 3. Aufl. 1948.
- Mersmann Hans. Die moderne Musik seit der Romantik. Potsdam. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1931, S. 11, 20, 23, 26, 169, 183—219
- Erpf H. Vom Wesen der neuen Musik. Stuttgart, Schwab, 1949
- Liess Andreas. Die Musik im Weltbild der Gegenwart. Erkenntnis und Bekenntnis. Wien—Lindau, P. rnedner, 1949, S. 203—205

- Ewen David. The book of modern composers. New York, Knopf, 1950, p. 301—315
- Preussner Eberhard. Musikgeschichte des Abendlandes. 2. Aufl. Wien, Brüder Hollinek, 1951, S. 76, 222, 291, 424, 588, 602, 620, 634, 637, 640, 654, 659—665, 670
- Bach Rudolf. Zur Neufassung (der Oper "Carlillac" von Paul Hindemith). Frankfurter Programmheft, 1953
- Herzfeld Friedrich. Musica Nova. Die Tonwelt unseres Jahrhunderts. Berlin, Ullstein, 1954, S. 173—206
- Wörner Karl Heinz. Neue Musik in der Entscheidung. Mainz, Schott, 1954, S. 81—88; 214—219; 2. Aufl. 1956
- Mersmann Hans. Musikgeschichte in der abendländischen Kultur. Frankfurt/Main, Hans F. Menck, 1955, S. 295—297
- Schuh Willy. Von Neuer Musik. Kritiken und Essays. Zürich—Freiburg, Atlantis, 1955, S. 30—39; 143—147
- Kepler. Die Harmonie der Welt. Hindemith. Zur Uraufführung der Oper am 11 August 1957 in München. München, Kastner u. Gallwey, 1957
- Einstein Alfred. Von Schütz bis Hindemith. Essays über Musik und Musiker. Zürich—Stuttgart, Pan Verlag, 1957, S. 147—152
- Jakobik Albert. Zur Einheit der neuen Musik. Würzburg, Konrad Tritsch, 1957, S. 70—121
- Stuckenschmidt H. H. Schöpfer der Neuen Musik. Frankfurt/Main, Suhrkamp Verlag, 1958; 2. Aufl., München, Deutsche Taschenbuch Verlag, 1962
- Stephan Rudolf. Neue Musik. Versuch einer kritischen Einführung. Göttingen, Vandenhoeck u. Rupprecht, 1958
- Mersmann Hans. Deutsche Musik des XX Jahrhunderts in Spiegel des Weltgeschehens. Kontrapunkte № 1. Bodenkirchen/Rhein, P. J. Tonger, 1958, Bd. 1, S. 25—29
- Jarociński Stefan. Orfeusz na rozdwoju. Sylwetki muzyków XX wieku. [Warszawa], P I W, [1958], p. 80—88
- Ruppel Karl Heinrich. Hindemith's neuer "Cardillac" und "Die Harmonie der Welt".— In: Musik in unserer Zeit. München, Prestel, 1960, S. 137—144
- Lübbecke Fried. Der Muschelsaal. Frankfurt/Main, Waldemar Kramer, 1960
- Borris Siegfried. Paul Hindemith.— In: Stilporträts der neuen Musik. Berlin, Merserburg, 1961, Bd. 2, S. 65—74.
- Schilling Hans Ludwig. Paul Hindemith's "Cardillac". Beiträge zu einem Vergleich der beiden Opernfassungen. Würzburg, Tritsch, 1962
- Stuckenschmidt H. H. Oper in dieser Zeit. Velber bei Hannover, Friedrich, 1964, S. 17—28
- Orff Carl. Gedenkrede für Paul Hindemith. "Orden pour le mérite für Wissenschaft und Künste". Bd. 6. Heidelberg 1964 Paul Hindemith.
- Gurlitt Wilibald. Musikgeschichte und Gegenwart. Eine Aufsatzfolge. Tl. 1: Von Musikgeschichtlichen Epochen. Wiesbaden, Franz Steiner, 1966, S. 202—207
- Dibelius Ulrich. Moderne Musik 1945—1965. Voraussetzungen. Verlauf. Material. München, P. Piper, 1966, S. 17—23, 26, 27, 29, 30, 32, 34, 130, 135, 228, 229, 233, 302



- Austin William W. Music in the 20-th century. From Debussy through Stravinsky. New York, W. W. Norton, 1966, p. 396—416
- Lewinski Wolf-Eberhard von. Hindemith's mittlere Schaffensperiode.— In: Musik wieder gefragt. Hamburg. u. Düsseldorf, Clasen, 1967, S. 219—227
- Engel Hans. Musik der Zeiten und Völker. Wiesbaden, Breitkopf u. Härtel, 1968, S. 53—57
- Adorno Theodor. Ad vocem Hindemith, eine Dokumentation.— In: Impromptus. Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1968, S. 51—87
- Schäffer B. Nowa muzyka. Kraków, PWM, 1969 [Nowa polifonika—Ludus tonalis].
- Kemp Jan. Hindemith. London, Oxford University Press, 1970
- Stuckenschmidt H. H. Deutschland und Mitteleuropa.— In: Die grossen Komponisten unseres Jahrhunderts. Bd. 1. München, P. Piper, 1971, S. 110—119
- Briner Andres. Paul Hindemith. Zürich — Mainz, Atlantis — Schott, 1971

### Статьи в журналах

- Weissmann Adolf. Paul Hindemith.— “Die Musik”, 1924, H. 8, S. 41—42
- Adorno Th. Kammermusik von Paul Hindemith.— “Die Musik”, 1926, H. 1, S. 24—28
- Doflein E. Chorwerke Hindemiths.— “Musikblätter des Anbruchs”, H. 9/10, S. 421—423
- Stürmer Bruno. Offener Brief an Herrn Professor Paul Hindemith.— “Die Musik”, 1930, H. 1, S. 41—42
- Epstein Peter. Paul Hindemiths Theatermusik.— “Die Musik”, 1930/31, H. 8, S. 582—587
- Wolffurt K. von. Sing- und Spielmusiken für Liebhaber und Musikfreunde op. 45.— “Die Musik”, 1930/31, H. 1, S. 36
- Herzog Friedrich. Der Fall Hindemith — Furtwängler.— “Die Musik”, 1935, H. 4 (Januar), S. 241—244
- David K. H. Paul Hindemith. “Mathis der Maler”.— “Schweizerische Musikzeitung”, 1938, H. 5, S. 313—316
- Haenni G. Paul Hindemith en Valais et “La Chanson Valaisanne”.— “Schweizerische Musikzeitung”, 1942, H. 2, S. 95
- Muser Frani B. The recent works of Paul Hindemith.— “The Musical Quarterly”, 1944, № 1, p. 29
- Sauguer Louis. “Ludus tonalis” de Paul Hindemith.— “Contrepoints”, 1946, № 1, p. 20
- Strobel H. “Mathis der Maler”.— “Melos”, 1947, H. 3 (Januar), S. 65
- Schröter Heinz. Paul Hindemiths Besuch in Frankfurt und ein Interview.— “Melos”, 1947, H. 9 (Juli), S. 254—257
- Strobel H. Wiedersehen mit Paul Hindemith.— “Melos”, 1948, H. 12 (Dezember), S. 326—328
- Laaff E. Der Theoretiker Paul Hindemith.— “Melos”, 1948, H. 4, S. 103—105
- Henze H. W. Das neue Marienleben.— “Melos”, 1949, H. 3, S. 75
- Kuhlmann Wilhelm. Assoziative Harmonik bei Hindemith.— “Melos”, 1951, № 1, S. 7

- Nestler Gerhard. Betonungsrhythmik und musikalische Form im Anschluss an die Melodielehre Paul Hindemiths.—“Melos”, 1951, H. 7, S. 309
- Fiechtner Helmut A. Hindemith und Orff in Linz.—“Musica”, 1954, H. 7, S. 312—313
- Seefried Irmgard. Meine Wege zu Hindemith und Bartok.—“Österreichische Musikzeitschrift”, 1954, H. 4, S. 113—118
- Stephan Rudolf. Hindemith's Marienleben (1922—1948).—“The Music Review”, 1954, № 4, p. 275—287
- Cazden Normann. Hindemith and Nature.—“Journal of the American musicological society”, 1954, № 2, p. 161—164
- Wörner K. H. Hindemith, Kepler und die Zahl.—“Melos”, 1955, H. 7/8, S. 319—321
- Amar Licco. Freundschaft mit Paul Hindemith.—“Melos”, 1955, H. 7/8, S. 314
- Schilling H. L. Hindemith auf dem Katheder.—“Melos”, 1955, H. 7/8, S. 312—314
- Schrade Leo. Hindemith in der Neuen Welt.—“Melos”, 1955, H. 7/8, S. 315—318
- Wörner Karl Heinz. Hindemith's Claudel-Kantate.—“Neue Zeitschrift für Musik”, 1955, H. 11, S. 67—70
- Schollum Robert. Metamorphosen über das Thema Hindemith.—“Musica”, 1955, H. 11, S. 533—538
- Doflein Erich. Die sechs Streichquartette von Paul Hindemith.—“Schweizerische Musikzeitung”, 1955, H. 6, S. 413—421
- Thilmann Johannes Paul. Studie über Paul Hindemith.—“Musik und Gesellschaft”, 1955, H. 11, S. 5—8
- Schilling H. L. Melodischer Sequenzbau im Werke P. Hindemith.—“Schweizerische Musikzeitung”, 1956, H. 11, S. 429—433
- Mason C. Hindemiths Kammermusik.—“Melos”, 1957, H. 6, S. 171/174—177; H. 8, S. 225—259
- Hermann Joachim. Hindemith. “Die Harmonie der Welt”.—“Musica”, 1957, H. 11, S. 629—631
- Rebling E. Paul Hindemiths Lebensbekenntnis. Gedanken zu seiner Oper “Die Harmonie der Welt”.—“Musik und Gesellschaft”, 1957, H. 10, S. 13—17
- Lion Ferdinand. Cardillac I und II.—“Akzente”, Zeitschrift für Dichtung, 1957, H. 4, S. 126—132
- Schönewolf Karl. Gegensätzliches Opernschaffen. Zwei Uraufführungen in München und Salzburg. “Harmonie der Welt” von Paul Hindemith.—“Theater der Zeit”, 1957, H. 10, S. 48—51
- Brennecke Wilfried. Begegnung mit Hindemith.—“Musica”, 1953, H. 3, S. 153—154
- Fiechtner Helmut. Auftakt mit Dirigenten von Format.—“Musica”, 1958, H. 12, S. 750—751
- Stuckenschmidt Hans Heinz. Rückblick auf Hindemith's “Mathis” von Berlin aus.—“Melos”, 1959, H. 3, S. 93—94
- Briner Andres. Hindemith's “Pittsburg-Symphony”.—“Melos”, 1959, H. 9, S. 252—255
- Briner A. Eine Bekenntnisoper Paul Hindemiths. Zu seiner Oper “Die Harmonie der Welt”.—“Schweizerische Musikzeitung”, 1959, H. 1, S. 1—5; H. 2, S. 50—56
- Tischler Hans. Hindemith's Ludus tonalis and Bachs Well—

- Tempered clavier — a comparison.— "The Music Review", 1959, № 3, p. 217—227
- Laaf Ernst. Paul Hindemith. Zum 65. Geburtstag des Komponisten.— "Neue Zeitschrift für Musik", 1960, H. 11, S. 376—377
- Lewinski W. E. von. Paul Hindemith — der letzte Musikant? — "Musica", 1960, H. 11, S. 745—746
- Landau Victor. Paul Hindemith, a case study in theory and practice.— "The Music Review", 1960, № 1 (February), p. 38—55
- Schuh W. Paul Hindemith — Thornton Wilder: "Das lange Weihnachtsmahl".— "Schweizerische Musikzeitung", 1962, H. 1, 36—46
- Brennecke Wilfried. Die Metamorphosen Werke von Richard Strauss und Paul Hindemith.— "Schweizerische Musikzeitung", 1963, H. 3, S. 129; H. 4, S. 199
- Käusler Josef. Der Klassiker Paul Hindemith.— "Melos", 1964, H. 1, S. 5—9
- Strobel Heinrich. Meister seiner Epoche.— "Melos", 1964, H. 1, S. 1—5
- Klein Rudolf. Von Hindemith zu Hindemith. Bemerkungen zu den beiden Fassungen des "Marienleben".— "Österreichische Musikzeitschrift", 1964, H. 2, S. 67—72
- Gillesberger Hans. Paul Hindemiths letztes Werk.— "Das Josefstädter Heimatmuseum", (Wien), 1964, H. 38, S. 334
- Ruppel Karl Heinz. Von der Provokation zum Bekenntnis. Über Paul Hindemiths Opern.— "Opernwelt", 1964, H. 2 (Februar)
- Erinnerungen an Paul Hindemith. Beiträge von Darius Milhaud, Otto Erhardt, Hans Hartleb, Martha Graham, Otto Wiener.— "Opernwelt", 1964, H. 2 (Februar)
- Laaf Ernst. Paul Hindemith — Komponist, Interpret und Pädagoge.— "Neue Zeitschrift für Musik", 1964, H. 2, S. 52—54
- Ehinger Hans. Paul Hindemith und die Schweiz.— "Neue Zeitschrift für Musik", 1964, H. 3, S. 102—103
- Albersheim Gerhard. Geist und Materie in der Musik.— "Schweizerische Musikzeitung", 1964, H. 4, S. 218—224
- Kind Silvia. Mein Lehrer Hindemith.— "Schweizerische Musikzeitung", 1964, H. 1, S. 43—45
- Boatwright Howard. Hindemith as a Teacher.— "The Musical Quarterly", 1964, № 3, p. 279—289
- Dallapiccola Luigi. Ricordi di Paul Hindemith.— "Musica d'oggi", 1964, № 1, S. 10
- Ruppel Karl Heinz. Paul Hindemith. Leben und Wirken oder Bild und Denkmal.— "Melos", 1965, H. 11, S. 381—385
- Thomson William. Hindemith's Contribution to Music Theory.— "Journal for Music Theory", 1965, № 1, p. 52
- Laaf E. Der Pädagoge Paul Hindemith.— "Musik im Unterricht", 1965, H. 1, S. 33—37
- Briner Andres. Hindemith und der Fortschritt des Jahrhunderts.— "Melos", 1966, H. 7/8, S. 216—223
- Straumann Heinrich. Die Berufung Paul Hindemith's an die Universität Zürich.— "Schweizerische Musikzeitung", 1966, H. 6, S. 334—336
- Griesbach Karl-Rudi. Der Musiktheoretiker Schönberg — ein Vorläufer Hindemiths? — "Musik und Gesellschaft", 1966, H. 11, S. 726—729
- Briner Andres. Paul Hindemith und Winterthur.— "Melos", 1969, H. 4, S. 167—175

## СЦЕНИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

## Кардильяк

Кирштейн, Содерстрем, Д. Фишер-Дискау, Кон, хор и оркестр Кельнского радио, дирижер Й. Кайльберт. На нем. яз. *Deutsche Grammophon Gesellschaft 2707042 (стерео)*

## Туда и обратно

Миллер, Бок, Шейбл, Кюнле, Берлинский симфонический оркестр, дирижер Грюбер. На нем. яз. *Candide 31044 (стерео)*

## Мы строим город

Детский хор и инструментальный ансамбль Лейпцигского радио, дирижер Х. Зандиг. На нем. яз. *Eterna 830001*

Детский хор и инструментальный ансамбль Чешского радио, дирижер Б. Кулинский. На чешск. яз. *Supraphon 0120710; 1120710 (стерео)*

Воспитанники детской музыкальной школы (рук. Ю. Юргенс) и студенты Гамбургской консерватории, дирижер К. Эшенбах. *Deutsche Grammophon Gesellschaft 30361 EPL*

## Художник Матис (избранные фрагменты)

Д. Фишер-Дискау, П. Лоренгар, Д. Гробе, симфонический оркестр Берлинского радио, дирижер Л. Людвиг. На нем. яз. *Deutsche Grammophon Gesellschaft 18769; 138769 (стерео)*

## Иродиада

В. Зорина, камерный оркестр «Коламбия», дирижер Р. Крафт. На франц. яз. *Columbia ML-5971; MS-6571 (стерео)*

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ХОРА И ОРКЕСТРА; ДЛЯ ХОРА  
А CAPPELLA И КАМЕРНАЯ ВОКАЛЬНАЯ МУЗЫКА

«Когда во дворе перед домом цвела этой весной сирень». Реквием. А. Бурмейстер, Г. Лейб, Большой хор и симфонический оркестр Берлинского радио, дирижер Х. Кох. На нем. яз. *Eterna 825832-833 (стерео)*

- Хёнген, Браун, дирижер П. Хиндемит. На нем. яз. *Everest 6100; 3100 (стерео); 3215 (стерео)*
- Дж. Лондон, Паркер. хор «Schola Cantorum», Нью-Йоркский филармонический оркестр, дирижер П. Хиндемит. На англ. яз. *Columbia ML—5973; MS—6573 (стерео)*
- «Внезапно настанет день» для смешанного хора и десяти медных духовых инструментов  
Штутгартский хор «Schola Cantorum», ансамбль медных духовых инструментов оркестра Юго-Западного радио в Баден-Бадене, дирижер К. Готвальд. На лат. яз. *Mace S—9095 (стерео); Wergo 60016 st (стерео)*
- Песни на старинные тексты для смешанного хора ор. 33  
Хор Берлинского радио, дирижер Х. Кох. На нем. яз. *Monitor 2047*  
Кружок любителей пения Руппенхорна, дирижер В. Тредер. На нем. яз. *Camerata CM 17037 EP*
- Шесть хоров на стихи Р. М. Рильке  
Камерный хор Беркли, дирижер Эрд. На франц. яз. *Music Library 7075*  
Ансамбль «Canby Singers». На франц. яз. *Nonesuch 71115 (стерео)*  
Кружок любителей пения Северной Германии, дирижер Г. Вольтерс. На франц. яз. *Camerata CM 17037 EP*
- Хор на слова Ф. Ницше  
Вокальный ансамбль «Sanssouci», дирижер Ф. Хильгерс. На нем. яз. *Camerata CMS 17109 EP SM*
- Месса для смешанного хора  
Хор Берлинского радио, дирижер Х. Кох. На лат. яз. *Eterna 852832—833 (стерео)*  
Штутгартский хор «Schola Cantorum», дирижер К. Готвальд. На лат. яз. *Mace S—9095 (стерео); Wergo 60016 st (стерео)*  
Хор Уайкхарта. На лат. яз. *Lyrichord 7161 (стерео)*
- Серенады (маленькая кантата) для сопрано, гобоя, альты и виолончели  
Эддисон. На нем. яз. *Nonesuch 71149 (стерео)*  
Винтер, Роземан, Татль, Гоберман. На нем. яз. *Desto 6484 (стерео)*
- Martinslied. Для голоса и трех инструментов  
Бреслер, солисты Нью-Йоркского камерного оркестра. *Nonesuch 71149 (стерео)*
- «Житие Марии» для сопрано и ф-п.  
Джеймс. На нем. яз. *Lyrichord 97*  
Г. Ламмерс, Г. Пухельт. На нем. яз. 2 — *Nonesuch 73007 (стерео); Bärenreiter BM 30 L 1514/15*
- Шесть песен на стихи Ф. Гельдерлина для тенора и ф-п.  
П. Шрайер, В. Ольбертц. На нем. яз. *Eterna 820695; 825695 (стерео); Decca SXL 21165—B (стерео)*

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ОРКЕСТРА

- Нуш-Нуши. Сюита из спектакля  
Берлинский симфонический оркестр, дирижер Грюбер. *Candide 31044 (стерео)*
- Камерная музыка № 1 (с финалом «1921»)  
Малый симфонический оркестр Сан-Франциско, дирижер Миллар. *Fantasy 5001*  
Амстердамский камерный оркестр. 3 — *Telefunken S — 43110/2 (стерео)*
- Демон. Концертная сюита из балета  
Камерный оркестр «Штутгартские солисты», дирижер Грюбер. *Candide 31044 (стерео)*
- Концерт для оркестра  
Берлинский филармонический оркестр, дирижер П. Хиндемит. *Deutsche Grammophon Gesellschaft 18474*
- Две миниатюры из ор. 37  
Ансамбль скрипачей Государственного академического Большого театра СССР и ансамбль альтистов Центрального дома работников искусств. *Мелодия Д 21533—4*
- Инструментальная музыка ор. 43 а I  
Пражский камерный оркестр, дирижер И. Птачник. *Supraphon 0120710; 1120710 (стерео)*
- Пять пьес для струнного оркестра ор. 44 № 4  
Ленинградский камерный оркестр, дирижер Л. Гозман. *Мелодия Д 021085—6; С 01557—8 (стерео)*  
Камерный оркестр государственной филармонии Грузинской ССР, дирижер И. Политковский. *Мелодия Д 30013—14*  
Оркестр «Musici Pragenses», дирижер Л. Главачек. *Supraphon SUA 10609; SUA ST 50609 (стерео); Eterna 820854; 825854 (стерео)*  
Нидерландский камерный оркестр, дирижер Гольдберг. *Eric LC—3356*  
Ансамбль солистов Загребского радио, дирижер А. Янигро. *Vanguard 1118; 71118 (стерео); Amadeo AVRS 5032 (стерео)*  
Оркестр фестивалей в Бате, дирижер И. Менухин. *Angel S—36335 (стерео); Electrola SME 91474 SM (стерео)*  
Эссенский камерный оркестр, дирижер Х. Дрессель. *Bärenreiter MM 30L 1517*
- Охотник из Курпфальца  
Московский камерный оркестр, дирижер Р. Баршай. *Мелодия Д 014065—6; С 0929—30 (стерео); Eurodisc 74077 KK ST (стерео)*  
Пражский камерный оркестр, дирижер И. Птачник. *Supraphon 0120710; 1120710 (стерео)*
- Концертная музыка для струнного оркестра и медных духовых (Бостонская симфония)  
Нью-Йоркский филармонический оркестр, дирижер Л. Бернстайн. *Columbia ML—5979; MS—6579 (стерео)*  
Оркестр «Филармония», дирижер П. Хиндемит. *Seraphim S—60005 (стерео)*

Художник Матис. Симфония

Берлинский филармонический оркестр, дирижер П. Хиндемит. *Deutsche Grammophon Gesellschaft 17241; 18507*

Филадельфийский симфонический оркестр, дирижер Ю. Орманди. *Columbia ML—5962; MS—6562 (стерео); Мелодия Д 017595—6*

Дрезденский филармонический оркестр, дирижер Х. Бонгарти. *Eterna 720199; 825870 (стерео)*

Берлинский филармонический оркестр, дирижер Г. Караян. *Angel 35949; S—35949 (стерео); Columbia C 91179; ST C 91179 (стерео)*

Оркестр «Филармония», дирижер К. Сильвестри. *Angel 35643; S—35643 (стерео)*

Загребский филармонический оркестр, дирижер З. Хорват. *Turnabout 34215 (стерео)*

Оркестр Романской Швейцарии, дирижер П. Клецки. *London 6665 (стерео)*

Симфонические танцы

Берлинский филармонический оркестр, дирижер П. Хиндемит. *Deutsche Grammophon Gesellschaft 18507*

Достославнейшее видение. Оркестровая сюита из одноименного балета

Дрезденский филармонический оркестр, дирижер Х. Бонгарти. *Eterna 820484; 825484 (стерео); Wergo 60027 st (стерео)*

Оркестр «Филармония», дирижер П. Хиндемит. *Angel 35490*

Чикагский симфонический оркестр, дирижер Ж. Мартинон. *RCA Victor LSC—3004 (стерео)*

Гамбургский филармонический оркестр, дирижер И. Кайлберт. *Telefunken S—43062 (стерео)*

Симфония in Es

Оркестр Берлинской государственной капеллы, дирижер О. Сюитнер. *Eterna 825843 (стерео)*

Лондонский филармонический оркестр, дирижер А. Боулт. *Everest 6008; 3008 (стерео)*

Нью-Йоркский филармонический оркестр, дирижер Л. Бернстайн. *Columbia MS—7426 (стерео)*

Симфонические метаморфозы тем К. М. Вебера

Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио, дирижер С. Хубад. *Мелодия Д 09515—16; С 0255—6 (стерео)*

Московский филармонический оркестр, дирижер К. Кондрашин. *Turnabout 34215 (стерео)*

Оркестр Дрезденской государственной капеллы, дирижер О. Сюитнер. *Eterna 825843 (стерео); Decca SXL 21269—B SM (стерео)*

Оркестр государственной филармонии Брно, дирижер Я. Фогель. *Supraphon SUA10436; SUA ST 50436 (стерео)*

Берлинский филармонический оркестр, дирижер В. Фуртвенглер. *Deutsche Grammophon Gesellschaft 18857*

Филадельфийский симфонический оркестр, дирижер Ю. Орманди. *Columbia ML—5962; MS—6562 (стерео)*

Сиэтльский симфонический оркестр, дирижер Катимс. *Seattle 5000; S—5000 (стерео)*

- Кливлендский симфонический оркестр, дирижер Д. Селл. *Columbia MS—7166 (стерео)*  
 Загребский филармонический оркестр, дирижер З. Хорват. *Turbabout 34215 (стерео)*  
 Лондонский симфонический оркестр, дирижер К. Аббадо. *London 6620 (стерео)*  
 Нью-Йоркский филармонический оркестр, дирижер Л. Бернстайн. *Columbia MS—7426 (стерео)*  
 Гамбургский филармонический оркестр, дирижер П. Кайльберт. *Telefunken S—43062 (стерео)*
- Амур и Психея. Увертюра к балету  
 Берлинский филармонический оркестр, дирижер П. Хиндемит. *Deutsche Grammophon Gesellschaft 18474*
- Серена. Симфония  
 Оркестр «Филармония», дирижер П. Хиндемит. *Angel 35491; S—35491 (стерео)*
- Симфония in E  
 Луизвильский симфонический оркестр, дирижер Уитни. *Louisville 605*  
 Симфония in B для духового оркестра  
 Истменский ансамбль духовых инструментов, дирижер Феннел. *Mercury 50143; 90143 (стерео)*  
 Оркестр «Филармония», дирижер П. Хиндемит. *Seraphim S—60005 (стерео)*
- Гармония мира. Симфония  
 Ленинградский филармонический оркестр, дирижер Е. Мравинский. *Мелодия SM 02861—2 (стерео)*  
 Оркестр «Фестиваль», дирижер П. Хиндемит. *Everest 3226 (стерео)*

#### КОНЦЕРТЫ ДЛЯ ИНСТРУМЕНТОВ СОЛО С ОРКЕСТРОМ

- Камерная музыка № 2 (фортепианный концерт) для облигатного фортепиано и двенадцати солирующих инструментов  
 М. Бергман, камерный ансамбль оркестра Юго-Западного радио, дирижер Х. Шатц. *Eterna 825903 (стерео); Wergo 60015 st (стерео)*  
 Ж. ван Блерк, Амстердамский камерный ансамбль. 3 — *Telefunken S—43110/2 (стерео)*  
 Местер, Луизвильский симфонический оркестр. *Louisville S—684 (стерео)*
- Концертная музыка для фортепиано, медных духовых и двух арф  
 М. Хаас, Берлинский филармонический оркестр, дирижер П. Хиндемит. *Deutsche Grammophon Gesellschaft 18474*  
 Я. Паненка (ф-п.), Б. Добродинский и К. Патрас (арфы), Пражский ансамбль духовых, дирижер Л. Пешек. *Supraphon SUA 10475; SUA St 50475 (стерео)*



«Четыре темперамента», тема и четыре вариации для фортепиано и струнного оркестра

А. Ведерников, Ленинградский камерный оркестр, дирижер Л. Гозман. *Мелодия Д 021085—6; С 01557—8 (стерео)*

К. Хавликова, симфонический оркестр Братиславского радио, дирижер О. Трхлик. *Supraphon 0100965; 1100965 (стерео)*

Флейшер, Нидерландский камерный оркестр, дирижер Гольдберг. *Epic LC—3356.*

Камерная музыка № 4 для скрипки и камерного оркестра

И. Ойстрах, Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио, дирижер Г. Рождественский. *Мелодия Д 021417—18; С 01575—6 (стерео); Melodiya/Angel 40068 (стерео)*

Герль, камерный оркестр, дирижер Г. Шерхен. *Westminster 19087; 17087 (стерео)*

Д. Шрёдер, Амстердамский камерный ансамбль. 3 — *Telefunken S—43110/2 (стерео)*

Концерт для скрипки с оркестром (1939)

Д. Ойстрах, Государственный симфонический оркестр СССР, дирижер Г. Рождественский. *Мелодия Д 010977—8; С 0661—2 (стерео); Melodia/Eurodisc 84493 KK ST (стерео)*

Д. Ойстрах, Лондонский симфонический оркестр, дирижер П. Хиндемит. *London 9337; 6337 (стерео); Decca LXT 6935; SXL 6035 (стерео)*

Фукс, Лондонский симфонический оркестр, дирижер Ю. Гуссенс. *Everest 6040; 3040 (стерео)*

И. Гитлис, Вестфальский симфонический оркестр, дирижер Х. Райхерт. *Vox 11980; Turnabout 34276 (стерео)*

И. Стерн, Нью-Йоркский филармонический оркестр, дирижер Л. Бернштейн. *Columbia MS—6713 (стерео)*

Камерная музыка № 5 для альта соло и камерного оркестра

И. Богуславский, камерный состав Большого симфонического оркестра Всесоюзного радио, дирижер Г. Рождественский. *Мелодия SM 02019—20 (стерео)*

П. Доктор, Амстердамский камерный ансамбль. 3 — *Telefunken S — 43110/2 (стерео)*

Концертная музыка для альта соло и увеличенного камерного оркестра.

Хиллер, Луизвильский симфонический оркестр, дирижер Местер. *Louisville S—694 (стерео)*

Der Schwanendreher. Концерт для альта и камерного оркестра на темы старинных народных песен

И. Богуславский, камерный состав Большого симфонического оркестра Всесоюзного радио, дирижер Г. Рождественский. *Мелодия SM 02019—20 (стерео)*

А. Липка, симфонический оркестр Лейпцигского радио, дирижер Х. Кергель. *Eterna 826134 (стерео)*

Г. Брайтенбах, Венский симфонический оркестр, дирижер Хефнер. *Vox 11980*

П. Доктор, Лондонский филармонический оркестр, дирижер Даунс. *Odyssey 32160368 (стерео)*

Хиллер, Японский филармонический оркестр, дирижер Ватанабе. *Nonesuch 71239 (стерео)*

- Траурная музыка для альты и струнного оркестра  
 П. Радзявичюс, камерный оркестр государственной филармонии Литовской ССР, дирижер С. Сондецкис. *Мелодия Д 16653—4*  
 А. Людевиг, Ленинградский камерный оркестр, дирижер Г. Рождественский. *Мелодия Д 15237—8; С 973—4 (стерео)*  
 Д. Биндер, симфонический оркестр Лейпцигского радио, дирижер Х. Кегель. *Éterna 825810 (стерео)*  
 Л. Черны, Пражский камерный оркестр, дирижер М. Турновский. *Supraphon SUF 20128*  
 Годвин, Нидерландский камерный оркестр, дирижер Гольдберг. *Eric LC—3356*  
 Аронович, Английский камерный оркестр, дирижер Баренбойм. *Angel S—36484 (стерео)*
- Траурная музыка в переложении для виолончели и струнного оркестра  
 А. Янигро, ансамбль солистов Загребского радио, дирижер А. Янигро. *Vanguard 1118; 71118 (стерео); Amadeo AVRS 5032 (стерео)*
- Траурная музыка в переложении для скрипки и ф-п.  
 Э. Грач, А. Малолеткова. *Мелодия Д 17481—2*
- Камерная музыка № 6. Для виолы д'амур и камерного оркестра  
 Д. Фермойлен, Амстердамский камерный ансамбль. *3 — Telefunken S—43110/2 (стерео)*
- Камерная музыка № 3. Для облигатной виолончели и десяти солирующих инструментов  
 А. Билсма, Амстердамский камерный ансамбль. *3 — Telefunken S—43110/2 (стерео)*  
 З. Пальм, камерный ансамбль оркестра Юго-Западного радио, дирижер Э. Бор. *Wergo 60027 st (стерео)*
- Концерт для виолончели с оркестром  
 П. Тортелье, Чешский филармонический оркестр, дирижер К. Анчерл. *Supraphon SUA 10351; Eterna 820592*
- Концерт для кларнета с оркестром  
 Каюзак, оркестр «Филармония», дирижер П. Хиндемит. *Angel 35490*
- Концерт для валторны с оркестром  
 В. Буяновский, камерный оркестр Ленинградской государственной филармонии, дирижер А. Янсонс. *Мелодия Д 025809—10; СМ 02363—4 (стерео)*  
 Брайн, оркестр «Филармония», дирижер П. Хиндемит. *Angel 35491; S—35491 (стерео)*
- Камерная музыка № 7 для органа и камерного оркестра  
 А. де Клерк, Амстердамский камерный ансамбль. *3 — Telefunken S—43110/2 (стерео)*
- Концерт для арфы, деревянных духовых и оркестра  
 Адамс, Малый симфонический оркестр Сан-Франциско, дирижер Миллар. *Fantasy 5001*
- Концерт для трубы и фагота со струнным оркестром  
 Хауг, Оеда, Малый симфонический оркестр Сан-Франциско, дирижер Миллар. *Fantasy 5001*

## КАМЕРНАЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА

- Трио № 1 для скрипки, альты и виолончели  
Пуне, Ридль, Пини. *Westminster 9067*
- Трио № 2 для скрипки, альты и виолончели  
Э. Грач, В. Ситковецкий, В. Симон. *Мелодия Д 021591—2*  
Пуне, Ридль, Пини. *Westminster 9067*
- Трио. Для альты, гекельфона и ф-п.  
У. Кох, Х. Шнейдер, М. Бергман. *Eterna 825903 (стерео); Wergo 60015 st (стерео)*
- Рондо. Для трех гитар  
З. Беренд, Д. Джирмал, Т. Охи. *Deutsche Grammophon Gesellschaft 139377*
- Квартет № 1 f-moll  
Квартет «Stuyvesant». *Nonesuch 1006, 71006 (стерео)*
- Квартет № 3  
Квартет им. Бородина. *Мелодия Д 011361—2; СМ 02337—8 (стерео)*  
Пражский квартет. *Supraphon SUA 10449; SUA ST 50449 (стерео)*  
Квартет «Fine Arts». *Concert — Disc 1225; 225 (стерео)*
- Квартет № 5 in Es  
Квартет им. Танеева. *Мелодия СМ 01891—2 (стерео)*
- Соната для четырех валторн  
В. Буяновский, П. Евстигнеев, В. Шалыт, В. Иванов. *Мелодия СМ 01953—4 (стерео)*  
Члены Чикагского симфонического оркестра. *Concert — Disc 1243; 243 (стерео)*
- Маленькая камерная музыка для пяти духовых
- Квинтет духовых инструментов Ленинградской государственной филармонии. *Мелодия Д 10611—12; С 359—60 (стерео)*
- Квинтет духовых инструментов государственной филармонии Эстонской ССР. *Мелодия Д 22951—2*
- Ж. Лётрокер, Ж. Труба, М. Габэ, А. Рабо, С. Аром. *Мелодия Д 7319—20*
- Квинтет духовых инструментов Дрезденской государственной капеллы. *Eterna 820422*
- Квинтет духовых инструментов Чешской филармонии. *Supraphon SUA 10431*
- Нью-Йоркский квинтет духовых инструментов. *Concert — Disc 1205; 205 (стерео)*
- Участники Бостонского камерного оркестра. *RCA Victor LSC — 3166 (стерео)*
- Квинтет духовых инструментов Хайфы. *Mace S—9053 (стерео)*
- Квинтет деревянных духовых инструментов Оберлинского колледжа. *Coronet S—1408 (стерео)*
- Квинтет духовых инструментов оркестра Юго-Западного радио в Баден-Бадене. *Christophorus CLP 75400; SCLP 75401 (стерео)*
- Квинтет духовых инструментов Венгерской филармонии. *Camelata CMS 30027 LPM SM*
- Квинтет духовых инструментов Вествуда: *Crystal S—601 (стерео)*

Утренняя музыка

- Ансамбль медных духовых инструментов, дирижер Р. Вуазен  
*Karr 1391*  
Американский квинтет медных духовых инструментов. 4 — *Desto 6474/7 (стерео)*  
Квинтет медных духовых инструментов Лос-Анджелеса. *Crystal S—102 (стерео)*  
Ансамбль духовых инструментов Южной Германии, дирижер В. Клор. *Saba 15039*
- Септет. Для духовых инструментов  
Квинтет духовых инструментов Чешской филармонии, А. Рыбин (бас-кларнет), В. Юнек (труба). *Supraphon SUA 10582; SUA ST 50582 (стерео)*
- Октет  
Квартет «Fine Arts», участники Нью-Йоркского квинтета деревянных духовых инструментов, Г. Зигель (контрабас). *Concert-Disc 1218; 218 (стерео); Bärenreiter BM 30 L 1808*  
Венский октет. *Decca SXL 21115—B SM (стерео)*  
Октет Берлинской филармонии. *Deutsche Grammophon Gesellschaft 139309*
- «1922». Сюита для ф-п.  
Ф. Гёбельс. *Bärenreiter BM 30 L 1524*
- Соната № 1 для ф-п. in A  
А. Ведерников. *Мелодия Д 015345—6; CM 02261—2 (стерео)*  
П. Бадура-Скода. *Westminster 9309*
- Соната № 2 для ф-п. in G  
Г. Аксельрод. *Мелодия Д 16943—4*  
Б. Лукк. *Мелодия Д 029569—70*  
Р. Турини. *RCA Victor LM—2779; LSC—2779 (стерео)*  
Х. Рихлинг. *Da Camera SP 3104*
- Соната № 3 для ф-п. in B  
М. Юдина. *Мелодия Д 07063—4*  
К. Хавликова. *Supraphon SUA 10890; SUA ST 50890 (стерео)*  
П. Бадура-Скода. *Westminster 9309*  
Тупас. *Lyrichord 15*  
Х. Рихлинг. *Da Camera SP 3104*
- Ludus tonalis. Для ф-п.  
А. Ведерников. *Мелодия Д 09517—18*  
Х. Петермандль. *Supraphon SUA 10868; SUA ST 50868 (стерео)*  
К. Ларетай. *Philips 835391 LY SM (стерео)*
- Соната для ф-п. в четыре руки  
Г. и И. Дихлер. *Supraphon SUA 10185; SUA ST 50185 (стерео)*  
М. и П. Залкинд. *Friends 1027*  
Я. Менухин, Райс. *Everest 3130 (стерео)*
- Соната для двух ф-п.  
А. Клас и Б. Лукк. *Мелодия Д 014667—8*  
М. Юдина и М. Дроздова. *Мелодия Д 025639—40*
- Соната № 1 для органа  
Э. Биггс. *Columbia ML—5634; MS—6234 (стерео); Philips A 01521 L*  
Р. Норен. *Lyrichord 53*  
З. Реда. *Bärenreiter BM 30 L 1516*

- Соната № 2 для органа  
 И. Ропек. *Supraphon SUA 10431*  
 Э. Биггс. *Columbia ML—5634; MS—6234 (стерео); Philips A 01521 L*  
 Р. Норен. *Lyrichord 53*  
 Г. Фершреген. *Christophorus CLP 73316*
- Соната № 3 для органа на темы старинных народных песен  
 Л. Ройзман. *Мелодия Д 021695—6*  
 Э. Биггс. *Columbia ML—5634; MS—6234 (стерео); Philips A 01521 L*  
 Р. Норен. *Lyrichord 53*  
 У. Тиг. *Wicks S—V 1S4 (стерео)*
- Соната для скрипки соло ор. 31 № 1  
 И. Бочкова. *Мелодия Д 024107—8*  
 Тарак. *Nonesuch 71149 (стерео)*  
 Р. Риччи. *Eurodisc 70704 KK; S 70705 KK (стерео)*
- Соната для скрипки соло ор. 31 № 2  
 И. Петросян. *Мелодия Д 024381—2*
- Соната для скрипки и ф-п. in Es  
 Б. Гутников, Л. Печерская. *Мелодия Д 013707—8*  
 О. Крыса, И. Коллегорская. *Мелодия Д 017943—4*  
 Д. Ойстрах, В. Ямпольский. *Мелодия НД 03822—3; Monitor 2009*  
 Г. Шмаль, Г. Коотц. *Eterna 820484; 825484 (стерео)*
- Соната для скрипки и ф-п. in D  
 М. Комиссаров, Т. Фидлер. *Мелодия Д 016417—18*  
 Лак, Амбро. *Allegro 9001*
- Соната для скрипки и ф-п. in E  
 И. Ойстрах, Н. Зерцалова. *Мелодия Д 08831—2; С 0225—6 (стерео)*  
 С. Снитковский, Л. Иоснович. *Мелодия Д 18481—2*  
 П. Мессерер, Я. Коздеркова. *Supraphon SUA 10693; SUA ST 50693 (стерео)*  
 Розов, Итон. *Mace S—9055 (стерео)*
- Скерцо из сонаты для альта соло, ор. 11 № 5  
 Л. Барсони. *Qualiton SLPX 11396 (стерео)*
- Соната для альта соло ор. 25 № 1  
 Р. Баршай. *Мелодия Д 8281—2*  
 Э. Вальфиш. *Da Camera 93802 SM*  
 У. Кох. *Eterna 825903 (стерео); Wergo 60015 st (стерео)*  
 Л. Черны. *Supraphon DM 5366*  
 И. Илмер. *Concert-Disc 1218; 218 (стерео); Bärenreiter BM 30 L 1808 (стерео)*  
 Колетта. *Mace S—9075 (стерео)*  
 В. Трамплер. *RCA Victor LSC—2974 (стерео)*
- Дуэт для альта и виолончели  
 Солисты Нью-Йоркского камерного оркестра. *Nonesuch 71149 (стерео)*
- Соната для альта и ф-п. in F  
 Ф. Дружинин, М. Юдина. *Мелодия Д 8575—6*  
 П. Лукач, Е. Немет. *Eterna 720149*

- Л. Черны, Я. Паненка. *Supraphon SUF 20128*  
 Колетта, Гуральник. *Mace S—9075 (стерео)*  
 В. Трамплер, Р. Турини. *RCA Victor LSC—3012 (стерео)*
- Соната для альты и ф-п. in C  
 В. Трамплер, Р. Турини. *RCA Victor LSC—3012 (стерео)*  
 Э. и Л. Вальфиш. *Da Camera 93802 SM*
- Маленькая соната для виолы д'амур и фортепиано  
 К. Штумпф, Э. Мразек. *Mace S—9049 (стерео); Amadeo AVRS 6261*  
 Г. Леммен, Г. Пригнитц. *Harmonia mundi 17015*
- Соната для виолончели соло  
 В. Апарцев. *Мелодия Д 016849—50*  
 Л. Мезо. *Qualiton SHLX 90011 (стерео)*  
 З. Пальм. *Wergo 60036 st (стерео)*
- Каприччио для виолончели и ф-п.  
 С. Ширинский, Г. Шайдакова. *Мелодия Д 18697—8*
- Соната для виолончели и ф-п. op. 11 № 3  
 И. Гаврыш, Т. Садовская. *Мелодия CM 02109—10 (стерео)*  
 Р. Альдулеску, А. Гутман. *Eterna 826140 (стерео)*  
 Я. Старкер, Поммерс. *Period 741*  
 И. Стерн, О'Нейл. *SPA 8*  
 В. Таубе, Р. Деннемарк. *Da Camera 93702 SM*
- Соната для виолончели и ф-п. (1948)  
 Н. Гутман, А. Ведерников. *Мелодия Д 15345—6; CM 02261—2 (стерео)*
- Соната для контрабаса и ф-п.  
 Р. Азархин, М. Юдина. *Мелодия Д 17355—6*  
 Е. Левинзон, Е. Динер. *Мелодия Д 22229—30*
- Восемь пьес для флейты соло  
 Н. Зайдель. *Мелодия Д 014265—6*
- Соната для флейты и ф-п.  
 Н. Зайдель, М. Юдина. *Мелодия Д 014265—6*  
 А. Рацбаум, Г. Браун. *Мелодия Д 022201—2*  
 З. Брудерханс, П. Штепан. *Supraphon SUA 10557; SUA ST 50557 (стерео)*  
 Бриан, Кейс. *Lyrichord 7185 (стерео)*
- Соната для гобоя и ф-п.  
 В. Курлин, М. Карандашова. *Мелодия Д 026527—8*  
 А. Любимов, В. Пушечников. *Мелодия CM 03185—6 (стерео)*  
 Роземан. *Desto 6484 (стерео)*
- Соната для английского рожка и ф-п.  
 Штенберг, Вольф. *Golden Crest S—7039 (стерео)*
- Соната для кларнета и ф-п.  
 Л. Михайлов, М. Юдина. *Мелодия CM 02443—4 (стерео)*  
 Форест, Тупас. *Lyrichord 15*  
 Келл, Розен. *Decca 9570*
- Соната для саксофона и ф-п.  
 Э. Руссо, Халль. *Coronet S—1601 (стерео)*
- Соната для фагота и ф-п.  
 С. Красавин, Э. Нуридджанян. *Мелодия Д 17011—12*

- О. Талыпин, М. Агранат. *Мелодия Д 032083—4*  
Гарфилд, Леттвин. *EMS 4*  
Квайль, Степлс. *Mark S—32286 (стерео)*
- Соната № 1 для валторны и ф-п. in F  
В. Буяновский, М. Юдина. *Мелодия Д 17355—6*  
А. Клишан, Г. Браун. *Мелодия Д 24861—2*
- Соната № 2 для валторны и ф-п. in Es  
Б. Афанасьев, В. Крайнев. *Мелодия 20259—60*  
Дж. и Т. С. Бэрроуз. *Golden Crest S—7034 (стерео)*
- Соната для трубы и ф-п.  
В. Малков, О. Крылова. *Мелодия Д 027155—6*  
Г. Орвид, В. Подольская. *Мелодия Д 11637—8*  
В. Юнек, Э. Лохманова. *Supraphon SUA 10431*  
Вильсон, Леттвин. *EMS 4*  
Д. Бенедетти, Сандерс. *Golden Crest S—7029 (стерео)*  
М. Смит, Патерсон. *Redwood ES—1*
- Соната для тромбона и ф-п.  
В. Венгловский, П. Серебряков. *Мелодия Д 19203—4*  
Г. Херсонский, М. Юдина. *Мелодия Д 025639—40*  
Шуман, Амбро. *Golden Crest 7011*  
Г. Смит, Леттвин. *EMS 4*  
Р. Фоте, Дикстра. *Mark 28250 (стерео)*
- Соната для тубы и ф-п.  
Бобо, Грирсон. *Crystal S—125 (стерео)*
- Соната для арфы  
В. Дулова. *Мелодия Д 6907—8*  
Ю. Цофф. *Eterna 720149*  
К. Патрас. *Supraphon SUA 10431*  
Н. Сабалета. *Counterpoint Esoteric 523; 5523 (стерео)*  
*Deutsche Grammophon Gesellschaft 139419 (стерео)*  
О. Эллис. *Oiseaux-Lure S—308 (стерео)*  
М. Коршинска. *Electrola EPE 50535*

## СОДЕРЖАНИЕ

Введение . . . . .	3
--------------------	---

### ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

Глава первая. Франкфуртский период жизни и творчества . . . . .	25
Детские и ученические годы . . . . .	25
Годы войны . . . . .	28
Ранние творческие опыты . . . . .	32
Фестивали в Донауэшингене . . . . .	39
«Sturm und Drang» 20-х годов. Путь к неоклассицизму . . . . .	43
Глава вторая. Годы работы в Берлине . . . . .	57
Берлинская высшая музыкальная школа . . . . .	57
Молодежное музыкальное движение и музыка для любителей . . . . .	59
«Новости дня», «Баденская поучительная пьеса» Бертольта Брехта и оратория «Бесконечное» на текст Готфрида Бенна . . . . .	64
Год 1933-й. Решение покинуть Германию . . . . .	79
Глава третья. В эмиграции . . . . .	96
Швейцария. Цюрихская премьера оперы «Художник Матис» . . . . .	96
«Руководство по композиции» . . . . .	100
Отъезд в США. Иельский университет . . . . .	102
Глава четвертая. Послевоенные годы . . . . .	113
Первые посещения Европы после войны . . . . .	113
Переселение в Швейцарию . . . . .	120
Сочинения последних лет . . . . .	129

### ОСНОВНЫЕ ЖАНРЫ ТВОРЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ

Глава пятая. Оперы . . . . .	149
Ранние одноактные оперы . . . . .	151
«Кардильяк» . . . . .	155
«Новости дня» . . . . .	162
«Художник Матис» . . . . .	172
«Гармония мира» . . . . .	187



Глава шестая. Музыка для оркестра . . . . .	200
Симфоническая музыка . . . . .	200
Концертная музыка . . . . .	237
Глава седьмая. Камерно-инструментальная музыка . . . . .	256
Ансамбли . . . . .	256
Сонаты для инструментов соло и с фортепиано . . . . .	266
Фортепианная музыка . . . . .	
Глава восьмая. Вокально-инструментальные сочинения . . . . .	
Хоровая музыка . . . . .	
Камерная вокальная музыка . . . . .	
Заключение . . . . .	334
К характеристике стиля . . . . .	334
Распространение музыки Хиндемита. Хиндемит в Советском Союзе . . . . .	338
Исследование творчества Хиндемита . . . . .	347
Идейные мотивы последних выступлений Хиндемита . . . . .	354

#### ПРИЛОЖЕНИЯ

Даты жизни и творчества . . . . .	356
Список сочинений . . . . .	
Указатель имен . . . . .	
Литература . . . . .	367
Дискография . . . . .	

**Левая Тамара Николаевна  
Леонтьева Оксана Тимофеевна**

**ПАУЛЬ ХИНДЕМИТ**

Редактор *Е. Фордеева* Художник *В. Прокофьев*  
Худож. редактор *Ю. Зеленков*  
Техн. редактор *И. Левитас*  
Корректор *Л. Апасова*

Подписано к печати 5/III—74 г. А03689  
Формат бумаги 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub> Печ. л. 14,0  
(Усл. п. л. 24,83) Уч.-изд. л. 27,29  
(включая вклейки) Тираж 8000 экз. Изд. № 7029  
Т. п. 1973 г. № 651 Зак. 370 Цена 2 р. 10 к.  
на бумаге № 2

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14.  
Московская типография № 6 Союзполиграфпрома  
при Государственном комитете Совета  
Министров СССР по делам издательств,  
полиграфии и книжной торговли  
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.