

Пауль

ХИНДЕМИТ



ЗАРУБЕЖНАЯ МУЗЫКА

МАСТЕРА XX ВЕКА



ПАУЛЬ
ХИНДЕМИТ

статьи
и материалы

МОСКВА
ВСЕСОЮЗНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
«СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР»
1979

Редактор-составитель
И. ПРУДНИКОВА

X $\frac{90105-132}{082(02)-79}$ 442-78

© Издательство «Советский композитор», 1979 г.

О. ЛЕОНТЬЕВА

Пауль Хиндемит — критик времени

Новая музыка в системе современной западной культуры занимает сегодня достаточно скромное место. Для человека образованного, сохранившего широту интересов, не замкнувшегося в специальном изучении искусства, а стремящегося воспринимать музыку, живопись, поэзию, театр, кино с равным вниманием, духовный авторитет писателя выше, чем композитора, имена Томаса Манна или Хемингуэя больше говорят, чем имена их современников Стравинского или Хиндемита; впечатление от первоклассной современной драмы полнее и сильнее, чем от современной оперы того же художественного ранга; выдающиеся фильмы Феллини и Бергмана легче, естественнее врастают в развивающееся индивидуальное и общественное сознание своего времени, чем самые известные и часто исполняемые сочинения Бартока, Шенберга, Стравинского, Онеггера, Хиндемита. (Не признаются себе в этом, может быть, только сами музыканты, для которых весь художественный горизонт закрывают эти знакомые фигуры.) В то же время заинтересованный читатель романов «По ком звонит колокол» или «Иосиф и его братья» отлично понимает свою «непричастность» современной музыке и в общем-то готов примириться с этим. Настоящее проникновение в мир сложной современной музыки требует, может быть, еще больших усилий, чем совершенное овладение незнакомым иностранным языком.

Не пытаясь здесь определить исторические корни изоляции и, тем самым, обесценивания серьезной, «трудной» музыки (о легкой, развлекательной, декоративно-прикладной здесь нет речи), ограничимся лишь констатацией общеизвестного факта: новая музыка остается преимущественно замкнутым, «цеховым» искусством, вербующим сравнительно немногочисленных любителей, которых объединяет хотя бы пассивное владение определенным и не слишком широко распространенным языком. Этого нет в искусстве слова, в искусстве театра и кино и даже в изобразительном искусстве, где зрители легче преодолевают его специфически-цеховые, изолирующие свойства.

Относительная «элитарность» музыки сложилась исторически и, вероятно, на протяжении определенного исторического времени преодолима, но живой человек не может только надеяться и ждать постепенного разрешения этого конфликта в далеком будущем, особенно если человек родился музыкантом и сверх того наделен самосознанием полноправного современного художника, без всякой «скидки» на свое «цеховое» положение и неизбежную историческую изолированность музыкального языка.

I

Среди подлинно великих композиторов Запада никто так не стремился — то хитростью, то волевым усилием, то своей прекраснодушной верой, то отчаянным душевным порывом к людям — преодолеть неконтактность немusикальной большой аудитории, изоляцию музыкального искусства, как Пауль Хиндемит. Это и отличает его общительный человеческий облик, его подчиненный единой цели жизненный путь от нескрываемого аристократизма и хладнокровной самоуверенности И. Стравинского, от фанатической гордыни А. Шенберга, от трагического одиночества и бескомпромиссной верности себе Б. Бартока. И все-таки близость композитора к слушателю, обращение «от сердца к сердцу» оставались и для Хиндемита чаще всего недостижимыми, иллюзорными. Осознание этого и было сильнейшим стимулом критицизма Хиндемита, это и побуждало его к непрестанной и непримиримой «критике времени».

Путь Хиндемита от «авангардизма» 20-х годов через вынужденный сверхделовитый «американский период» в эмиграции к послевоенному швейцарскому уединению и религиозному просветлению последних лет дает впечатляющий пример единорства с «временем», с постоянной опасностью «эзотерического изоляционизма»¹ в музыкальном искусстве, пример редкой верности этическому долгу художника перед людьми и фанатического, миссионерского служения идее, сформулированной раз и навсегда. «Для кого, собственно, делаем мы музыку?» — вот отрезвляющий и тревожный вопрос, который встал перед Хиндемита с тех пор, как он окончательно уверовал в то, что музыка как явление только частной жизни индивидуального человека, как средство «умиротворения души» больше не оправдывает своего существования. Побуждая современников к движению за «потребительскую» музыку, Хиндемит в 30-е годы решил максимально упростить свою высоко развитую композиторскую технику, пожертвовать некоторыми художественными достижениями, чтобы добиться желаемой доступности и простоты музыки. Полагая, что адекватное понимание новой музыки, одним из основоположников которой он являлся, может быть заложено лишь активным личным музицированием, он провозгласил несколько рискованный в своей прямолинейности лозунг: «делание музыки важнее, чем слушание музыки». Все это и послужило завязкой конфликта Хиндемита с временем и обществом. И конфликт этот тем более интересен и содержателен, что жизнь и положение композитора в мире искусства внешне почти никогда не давали оснований предполагать о его существовании.

Фигура Пауля Хиндемита, крупнейшего из современных немецких композиторов, более четырех десятилетий занимала одно из центральных мест в европейской музыке рядом с И. Стравинским, Б. Бартоком, С. Прокофьевым, А. Шенбергом, А. Бергом, А. Онеггером и Д. Шостаковичем.

Хиндемит родился 16 ноября 1895 года в Ханау, получил музыкальное образование в консерватории Франкфурта-на-Майне, достиг высокого мастерства как скри-

¹ Слова Хиндемита. Цит. по кн.: Hindemith P. Komponist in seiner Welt. Mainz, 1959, S. 10.

пач и альтист и уже в начале 20-х годов был известен как самый талантливый и активный немецкий композитор молодого поколения. В течение всей жизни ему сопутствовала слава удачливого и процветающего музыканта, человека одновременно требовательного, но сговорчивого, возвышенно мыслящего, но деловитого, исполненного достоинства, но лишенного артистического максимализма и всегда безотказно ощущающего в себе готовность сочинять музыку по любому сколько-нибудь значительному поводу: юбилей оркестра, юбилей университета, музыкальный фестиваль, сессия ЮНЕСКО, открытие нового концертного зала, освящение нового органа, 200-летие города Питтсбурга, 2000-летие города Майнца или просто любительский концерт студенческого оркестра.

Самостоятельная биография Хиндемита началась с того, что отец его, по профессии маляр, погиб на войне в 1915 году, оставив мать с тремя уже почти взрослыми детьми. Двухлетний Хиндемит в это время стал концертмейстером в оркестре Франкфуртской оперы, а через несколько лет организовал квартет, который прославился в поездках по всему миру под названием квартета Амара. Вскоре произведения Хиндемита начали издаваться виднейшим немецким музыкальным издательством Шотт в Майнце, а в 1921 году имя Хиндемита стало широко известным благодаря Донауэшингенским фестивалям новой камерной музыки.

Было бы справедливо сказать, что музыкальное творчество Хиндемита и все вообще мышление этого художника первоначально выросло из музыкальных событий времени, из положения и задач музыкального искусства в текущем отрезке исторического времени. Его критический разум редко выходит за пределы музыки. Он чувствует себя в молодые годы тем средневековым «жонглером богоматери», который знал лишь один язык, обращаясь с подмостков сцены к людям или с молитвой — к богу. Но время помешало ему остаться до конца этим «жонглером богоматери», «ожившей скрипкой», «ожившим барабаном»¹. И если в начале 50-х го-

¹ Распространенное в конце 20-х годов определение специфики творческого метода Хиндемита как «принципа самовыражения музыкальных инструментов».

дов (в книге «Мир композитора») он с несколько утрированной наивностью рассуждает о мировой политике в категориях самой примитивной музыкальной практики (пусть правительства музицируют вместе, чтобы обеспечить мир во всем мире), то в творчестве Хиндемита совершается грехопадение: становится литератором и философом. Этот музыкант милостью божией действительно как будто бы вдруг разуверился в силе чистой музыки и «опустился» до интеллектуальной драмы в опере, допустил невиданный, труднодостижимый конгломерат музыки и слова в опере «Гармония мира», чтобы спасти честь музыки, чтобы подняться до общечеловеческой проблематики своего времени и возвыситься до современного понятийного, словесного искусства. И «ожившая скрипка» оказалась навсегда разбитой. Те, кто в 20-е годы ценили Хиндемита как апологета «чистой», абсолютной музыки, после целого ряда его синтетических произведений 30-х, и особенно 40-х, 50-х годов заговорили о вырождении его таланта. Даже самые благожелательные критики продолжают по сей день настаивать на том, что Хиндемиту суждено было выразить себя в абсолютной музыке, а опера — область его заблуждений. Но как смело, с какой готовностью шел композитор навстречу столь многим заблуждениям и как жестоко должен поступать будущий историк музыки, «отсеивая» эти заблуждения от подлинных шедевров в наследии Хиндемита!

II

Как *spiritus rector*¹ доннауэшингенских фестивалей Хиндемита призван был своею личностью объединить достаточно разноликий музыкальный авангард того времени. «Новая музыка», которую представляли доннауэшингенцы, была разностильна, но черты общности в ней уже проявились: это была не «музыка чувства», не музыка покоя, умиротворения, романтической красочности или разгоряченных страстей. Угловатая и жесткая стихия движения, разрушительная энергия, бессвязные протесты, критика и карикатура — вот ее мир. Этим вихрем

¹ Духовный вождь (лат.).

экспрессионизма захвачен был и Хиндемит, когда выбрал для своих ранних песен стихи Эдуарда Райнахера («Лик смерти и нищеты», «Смерть бога», «Смерть смерти»), стихи Георга Тракля («Молодая служанка»), когда его привлекала жутковатая комедийность Кристиана Моргенштерна, экспрессивная таинственная романтичность Эльзы Ласкер-Шюлер, скептическая жесткость и почти анатомический натурализм Готфрида Бенна. Он отдал дань урбанистической карикатуре в фортепианной сюите «1922» и целой серии инструментальных пьес, пародирующих цирковую, джазовую и модно-танцевальную стихию музыки 20-х годов. Но уже в 1922—1923 годах Хиндемит обретает новый идеал в классической строгости «Жития Марии» (пятнадцать стихотворений Р. М. Рильке для голоса и фортепиано), где нет и следа бушующего «времени»: не пародия на цирковую польку, шимми или регтайм, а «охлажденная» полифоническая архитектура храма... Этот так рано и с таким художественным совершенством проявившийся идеал возвышенно-духовного до самого конца оставался сущностью творческого дара Хиндемита, но часто сущностью, униженной в нем самом, то господствующей, то гонимой и лишь в последних сочинениях окончательно возобладавшей. И, может быть, покажется удивительным, что именно эта, по сути дела, религиозная сторона внутреннего существа Хиндемита, погасившая в нем революционный порыв 20-х годов и отвратившая его от устремлений экспрессионистского искусства, оставалась в течение всей его жизни внутренним источником и побудительным стимулом для той «критики времени», которой пронизано все, что сделано руками этого мастера.

Новый идеал, воплощенный впервые в «Житии Марии», вопиюще противоречил действительной жизни. И Хиндемит стал рыцарем, который мечом и проповедью почти сорок лет отстаивал свое сгедо, неустанно внушая его людям.

По его признанию, посвящение в рыцарский сан произошло очень просто: «Сильное впечатление, которое произвело уже первое исполнение «Жития Марии» на слушателей — и которого я вовсе не ожидал, — привело меня впервые в моем музыкальном бытии к осознанию этических обязательств музыки и морального долга му-

зыканта. Я начал прозревать идеал благородной и по возможности совершенной музыки...»¹. Но прозревая «идеал благородной и совершенной музыки», Хиндемит воинственно обрушивался на неблагородное и несовершенное бытие современника с остротой популярного газетного сатирика в веселой опере «Новости дня» и — с мрачным темпераментом проповедника — в операх «Матис-художник» и «Гармония мира». Путь его шел от критики «дня» к критике «времени», от злободневности к трагедийному осмыслению исторического процесса. И если смелость чисто музыкальных экспериментов донауэшингенского периода встречалась вполне закономерным улюлюканьем ретроградов из солидных журналов и благовоспитанных еженедельников, то провоцирующая гротескная веселость «Новостей дня» и последующие историко-философские претензии композитора привели к политическому бойкоту со стороны национал-социалистов, который вынудил Хиндемита к эмиграции.

Творчество Хиндемита для музыкального театра, включающее семнадцать произведений разных жанров, не было ни цельным, ни последовательным. В нем не развивался какой-либо один сознательно избранный музыкально-драматический тип. Хиндемит совершил здесь ряд экспериментов, от которых всякий раз свободно, не задумываясь, отходил. Первый музыкально-драматический опыт относится к жанру зингшпиля, две ранние одноактные оперы «Убийца, надежда женщин» и «Святая Сусанна» приближаются к экспрессионистской «драме крика». Пьеса для бирманских марионеток «Нуш-Нуши», в которой критики не без оснований угадывали «призрак Стравинского», открывает ряд буффонно-пародийных произведений, продолженный скетчем «Туда и обратно» и оперой «Новости дня». «Туда и обратно» — забавная пародия на банальный семейный конфликт в бульварном кинофильме. Сатирическая опера «Новости дня» (1929) высмеивает содержание нравственной жизни общества, духовные силы которого целиком подавлены сенсацией и модой, рекламой и автоматически действующими механизмами «общественного мнения».

«Новости дня» остаются в полном смысле слова оперой, не переступающей ту черту, которую так легко и

¹ Hindemith P. Das Marienleben. Mainz, 1948, S. IV.

без сожаления преодолел в «Трехгрошовой опере» Курт Вайль, идя навстречу музыкальному спектаклю нового типа. Но Хиндемит создает насквозь пародийное оперное представление, издевательское по своей сущности. Композитор и либреттист¹ задумали представить в музыкальной комедии скрытый, но безотказно действующий механизм бюрократического абсурда, превращающий обыкновенных людей в бесплотные фантомы «молвы». Новый текст оперы, написанный самим Хиндемитом для второй, послевоенной редакции, придал первоначальному замыслу еще бóльшую сатирическую остроту и злободневность.

Пьеса начинается великолепной увертюрой, веселой и легкой, как увертюра Моцарта к «Свадьбе Фигаро». Нарочитый «классический» схематизм увертюры выступает как пародийное средство: первые две темы погружены целиком в сферу всепоглощающего и бесцельного движения и символизируют область «всеобщего». Третья тема есть ироническое выражение «личного» («личная жизнь», «личное счастье», «личное чувство»). Тема банальна, составлена из самых избитых интонаций, но когда она появляется в заключительном разделе увертюры, с ней происходит волшебное преобразование: она как бы растворилась, стала невесомой, превратилась в мечту. Из дальнейшего ясно, что это и есть концентрированная «программа» всего произведения. В экспозиции увертюры «личная» тема была банальной и реальной. В заключении она осталась банальной (общее место всякого романтического благорастворения и умиления), но — идеальной. Увертюра в шутовской комической форме стремится выразить «главную идею» оперы: борьбу за свободу «личного» против всеильного «общественного мнения», которое подчиняет себе все личное и частное через мощную систему «массовой коммуникации», борьбу против «времени» со всеми его «силами отчуждения».

Романтическая (вагнеровская) метаморфоза банальной «личной» темы в увертюре сообщает нам в зашифрованном виде примерно следующее: все «личное» несовременно. Это отживший идеал, XIX век. Все «лич-

¹ Марцеллюс Шинффер, известный в то время автор сатирических ревью.

ное» идет по разряду устаревших моделей. Их можно найти лишь в романтической опере.

Действие оперы начинается супружеской ссорой. Молодые люди решают добиться развода. Газетная репортерша из отдела «Новости дня» создает искусственную атмосферу сенсации вокруг банального дела о разводе. Машина «общественного мнения» заработала. Газета, где служит репортерша, принадлежит мощному концерну, объединяющему всевозможные массово-коммуникационные предприятия, отели, театры, газеты и журналы, теле- и радиоконпании. Это в буквальном смысле «бюро по всемирным делам».

Молодые супруги Лаура и Эдуард безуспешно сопротивляются бюрократизму. Их преследуют неудачи. Они не могут понять, зачем от них требуют столько справок, документов, свидетельств, удостоверений. Чиновничий идиотизм доводит отчаяние супругов до крайности. И вот оказывается, что недостающее им официальное основание для развода можно купить за наличные деньги в бюро «Универсум».

В этом бюро специальный служащий — «Великолепный господин Герман» — с помощью своего редкого дара обольстителя поставляет клиентам «официальные основания для развода»: он провоцирует в общественных местах инцидент, который может быть зарегистрирован как акт измены жены мужу. Кроме того, по желанию клиентки, этот господин может превратить оплаченную инсценировку в кратковременную, но подлинную любовную интригу. В виртуозной арии г-н Герман поет о рынке, о конкуренции, об успешных гешефтах, а музыка меж тем напоминает нам о вагнеровском «Парсифале». Впрочем, романтические реминисценции здесь кратки. За ними следует хор машинисток, печатающих деловые корреспонденции в сопровождении оркестра, стрекочущего как гигантская пишущая машина.

Управляющий концерном «Универсум», некто барон д'Уду, опутанный проводами десятка телефонных аппаратов, декларирует программу своего «бюро»: «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 могу дать всем то, чего они желают: обозрение вселенной под развлекательную музыку с уплатой в рассрочку...».

Лаура отправляется на свидание с г-ном Германом, чтобы кратчайшим путем добиться развода с Эдуардом. Свидание происходит в музее около статуи Венеры Милосской. Экскурсовод скороговоркой поясняет туристам: «здесь вы видите знаменитую Венеру, трехтысячелетней древности, из целого куска мрамора, обратите внимание на отсутствие руки... подлинно классическая, три звездочки в вашем бедекере... мы идем дальше». Туристы едят бутерброды, не обращая внимания на экскурсовода. Лаура поет арию на текст из путеводителя по музею. Является г-н Герман и добросовестно репетирует с Лаурой интимную сцену, на которой они должны быть застигнуты врасплох. Хиндемит стилизует этот момент как типичный любовный дуэт из какой-нибудь никогда не выходящей из репертуара оперы XIX века (ремарка: «ложный экстаз»).

Имитация любовной страсти в дуэте Лауры и Германа оказалась в практическом отношении избыточной: в зал музея врывается Эдуард и в приступе ревности швыряет статую Венеры в прекрасного господина Германа. Венера разбита. Экскурсовод незрячими глазами скользит по груде осколков и повторяет привычно-монотонно: «здесь вы видите знаменитую Венеру... три звездочки в вашем бедекере», а туристы, не поднимая взоров, идут дальше.

Коронным номером всей оперы в редакции 1929 года была ария Лауры, сидевшей в ванной в клубах мыльной пены и распевавшей рекламные строфы о преимуществах горячего водоснабжения. В 1954 году, при постановке оперы в новой редакции, горячая вода перестала быть новинкой. Лаура уже не голая в мыльной пене, она скромно одета в халат и вынуждена передать свою эпатажную роль мелким бесам барона д'Уду. Это газетная репортерша и г-н Герман, которые энергично организуют новый скандал, чтобы заполнить газетные колонки в отделе «Новости дня». Жертвой этого скандала становится Лаура, которую застigli в ванной шикарного отеля с голым мужчиной. Но и любвеобильный г-н Герман оказывается жертвой. Барон д'Уду увольняет его за чрезмерное сочувствие Лауре, которая в это время начинает активно бороться против своего злополучного развода. Эдуард сидит в тюрьме за разбитую Венеру. Его присудили к чудовищному, неоплатно-

му штрафу. Десяток газет взახлеб расписывает их несчастье и позор. На газетных страницах мелькают слова: «разврат, ...дегенерация, ...воля народа, ...Гоморра, ...времяпрепровождение наглых капиталистов, ...три миллиона убытка, ...знамение времени, ...долой эту власть!».

Конец оперы в обеих редакциях почти одинаков: Лаура и Эдуард принимают предложение сыграть свое бракоразводное дело на сцене. Мировой успех молодоженов на сценах театров помогает им оплатить все штрафы. Они отказываются от развода и остаются навсегда вместе, но зловещий голос «общественного мнения» мрачно проричает: «Вы навсегда останетесь мужчиной, который разбил Венеру, и женщиной, принимавшей господина в ванной. Вы больше не люди. На вас поставлена вечная печать. Вы отчуждены от самих себя, вы — новости дня!»

*

«Хлеб ранних лет» — труд музыканта-чернорабочего, воинская служба (барабанщик) и разнообразная исполнительская деятельность в дальнейшем привели Хиндемита к осознанию того, что процесс потребления музыки обществом должен беспокоить композитора не менее, чем само музыкальное творчество. 20-е и особенно начало 30-х годов было временем расширения сферы обращения музыки во всем мире (радио, грампластинки, новые эстрадные формы, кино). Музыканты ощущали все большее беспокойство за будущее своего искусства и стремились инстинктивно выработать защитные средства от надвигающейся неведомой опасности обесценивания и перепроизводства музыки. Особое внимание Хиндемита к прикладной музыке было признаком пробуждения его социального сознания и попыткой защититься от близкого, но еще не опознанного врага, вступив в деловой и сердечный контакт с потребителем. Хиндемит намерен был «делать музыку» с ним вместе, не жалея своего драгоценного творческого времени. Иначе, полагал он, мутные волны нового «массового искусства», отчужденного от всего, что признавалось испокон веку ценным и нужным, захлестнут тот остров, на котором еще продолжало свое цветение высокое искусство. Хиндемит

призывал в те годы писать музыку не для вечности, не для далекого будущего, а для живых современников.

В 30-е годы, начало которых Хиндемит провел в Берлине, его особенно волновали педагогические и социологические проблемы. Он ясно видел непреодолимый разрыв между воспитанной на старых идеалах публикой и новым искусством. Он знал, что необходимого нового воспитания публика при создавшихся общественных условиях получить не может. Истинной своей аудиторией Хиндемит считал активно музицирующую молодежь. Его музыка уже нашла путь в школы, хоровые фереины и любительские оркестры. Свои представления о художественной, но в то же время широко доступной музыке Хиндемит выразил в понятии *Gebrauchsmusik*¹. Это музыка, пригодная для самодеятельного, непрофессионального исполнения любительскими оркестрами, хорами и ансамблями. Это музыка для рабочего и служащего, музыка быта трудящегося горожанина, который не ходит в симфонические концерты, а получает свою «дозу» искусства по радио, в кино, в кафе или дома, где нет семейных квартетов, где, может быть, нет и пианино.

Лозунг «потребительской» музыки, выдвинутый Хиндемитом, не был его прихотью. Он был закономерным и органичным 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». Это движение родилось в первые годы XX века в среде молодежи больших городов, стремившейся сбросить с себя бремя города, традиционную узость семейной и школьной среды, 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 новой общности в своей среде, к свободному объединению в группы для путешествий, для пения народных песен под гитару «на лоне природы», для любительского музицирования в добровольных кружках.

¹ Потребительская музыка (нем.).

Борясь со «штампами XIX века», они, разумеется, не медленно создавали новые штампы. В годы своего зарождения это молодежное движение не имело определенной политической окраски. Просуществовав несколько десятилетий, оно окрасилось всеми цветами тяжело-го времени. В год фашистского переворота все направления в молодежном движении, все идейные различия и борьба мнений были сметены: молодежные организации насильственно объединились в некоем «Имперском союзе», и силы этого некогда живого и продуктивного начинания быстро иссякли. Однако след, оставленный им в культурной жизни Германии, был весьма заметным. Идея *Gebrauchsmusik* широко дискутировалась и за пределами страны.

Организаторы музыкального движения среди молодежи Фр. Йёде и Г. Мерсман, так же как П. Хиндемит, стремились ограничить потребление музыки культурными целями и оградить ее от превращения в разменную монету будничной, в том числе и политической жизни. Радикально настроенные немецкие музыканты (в частности Х. Эйслер) полемизировали с аполитичностью молодежного движения. Агитбригады, агитпропгруппы немецких коммунистов пользовались всевозможной прикладной музыкой в целях политической агитации и отвергали «чистую», вне политических целей стоящую *Gebrauchsmusik* Хиндемита, а он, в свою очередь, не разделял революционности Х. Эйслера и других композиторов, тесно связанных с рабочим движением. И все же он не удовлетворился только просветительской, аполитичной стороной музыкального движения. Рядом с его «нейтральной» кантатой «*Frau Musica*» на текст Мартина Лютера появился «*Lehrstück*» («Баденская поучительная пьеса») на текст Брехта.

В это время Брехт стал центральной фигурой не только в театральной, но и в музыкальной жизни Германии. На его тексты писались песни и кантаты, к его пьесам сочиняли музыку лучшие из молодых немецких композиторов. Жанр «поучительной пьесы» как особый ораториальный тип музыкального спектакля для школьных и прочих самодеятельных кружков был создан Брехтом. Идею Брехта подхватили другие композиторы и драматурги. В своих статьях и комментариях к собственным пьесам Брехт разработал целую теорию о му-

зыке в эпическом театре. Так называемые «оперы» на тексты Брехта используют условности оперного жанра как конструктивный художественный прием. Брехт считал синтез искусств в опере механической смесью, в которой отдельные виды искусств вырождаются и деградируют. Он предлагал раз и навсегда решить извечный конфликт между текстом, музыкой и сценическим воплощением сюжета путем радикального разъединения этих составных элементов. Самым непосредственным откликом на его предложение была «Трехгрошовая опера» Курта Вайля, где зонги, песни, баллады не вмешиваются в действие, а обособляются. В «Баденской поучительной пьесе» Брехта с музыкой Хиндемита слово, музыка, клоунада, фильм не смешиваются, а существуют раздельно, сохраняя единство лишь в самом общем смысле. В Примечаниях к опере «Расцвет и падение города Махагони» Брехт нисколько не щадит современные оперные эксперименты Стравинского, Кшенека, очень низко расценивает урбанистические оперы с паровозами, заводами, аэропланами, в том числе и скандально знаменитую оперу Хиндемита «Новости дня», но его же музыку к «Баденской поучительной пьесе» ставит очень высоко. Она сочинялась в полном согласии с требованиями брехтовской эстетики, не как опера для публики, а как учебное представление для самих участников постановки, без разделения на сцену и зрительный зал, без широкого, направленного «на публику» музицирования.

В глубине сцены на возвышении стоит хор. Слева от него оркестр. На переднем плане стол, за которым сидят дирижер, солисты и чтец. Тенор (летчик, потерпевший аварию) находится справа, отдельно от всех. На какой-нибудь удаленной галерее должен еще поместиться духовой оркестр, а на видном месте должны лежать обломки разбитого самолета. В партитуре есть указания на участие всей массы публики в исполнении: она присоединяется к хору или повторяет некоторые реплики солистов, а чтобы публика не чувствовала себя музыкально беспомощной, ей предлагается смотреть время от времени на специальный экран, на который проецируются для нее ноты и текст.

В предисловии к партитуре Хиндемит предлагает не расценивать пьесу как законченное художественное целое. Он считает возможными пропуски, дополнения, пе-

рестановки, не исключает импровизации, если это не противоречит «стилю целого». Не требует ни костюмов, ни декораций. Единственная и конечная цель этого спектакля — объединить всех присутствующих в активном исполнении и не ждать пассивного воздействия (делание музыки важнее, чем слушание).

Пьеса была исполнена впервые 28 июля 1929 года в Баден-Бадене на фестивале Общества друзей новой камерной музыки. Курортная публика протестовала против обнаженной политической тенденции пьесы, разоблачавшей социальное устройство современного общества и порожденную им человеческую психику. Один из свидетелей этой сенсационной постановки вспоминает: «Много авторитетных лиц присутствовало 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»¹.

Однако Хиндемит не достиг подлинного единодушия в своем сотрудничестве с Брехтом, которое ограничилось эпизодическими попытками создания новых театральных произведений. Верный своим, во многом иллюзорным представлениям о социальных задачах музыкального искусства, Хиндемит не мог согласиться с подчинением музыки потребностям политической агитации и пропаганды. «Поучительную пьесу», написанную в сотрудничестве с Брехтом, Хиндемит рассматривал все же как урок практического музицирования. Для Брехта она была прежде всего нравственно и политически поучающей притчей, а музицирование оставалось третьестепенным делом. Брехт стремился научить мыслить, воспитывать сознание. Хиндемит хотел учить музыкальному мышлению, воспитывать музыкальное сознание. Принципы своей музыкально-просветительской деятельности, задачи и цели «музыкального движения» Хиндемит

¹ Briner A. Paul Hindemith. Zürich—Mainz, 1970, S. 71.

сформулировал в статье «Требования к музыкантам-любителям», опубликованной в апреле 1930 года:

«На требования, которые следует предъявлять к хорошей музыке для музицирующих любителей, истрачено 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 удастся гораздо лучше. Сознание, что он «дилетант», не должно мешать любителю. 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 для любителя — 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 превосходными, безукоризненными по стилю обработками старой музыки появляются жалкие поделки. Даже изданные с лучшими намерениями сборники, даже самые распространенные популярные публикации кишат ошибками, неудачными опытами и «модернизациями». Любителю следует путем сравнения с безусловно 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 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 потому лишь, 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 сегодня ее так же мало следует исполнять, как и всю нашу современную дрянь...»¹.

III

После нацистского переворота в Германии в творчестве Хиндемита произошел заметный сдвиг: в центре его интересов оказались историко-философские проблемы, связанные с судьбой немецкого народа и немецкого искус-

¹ Hindemith P. Forderungen an den Laien. «Musik und Gesellschaft», 1930, April. Статья приводится в сокращении по кн.: Briner A. Paul Hindemith.

ства. Новое значительное произведение Хиндемита, опера «Матис-художник» (1934—1938), подготовлено было трудной для слушателя, громоздкой философской ораторией «Das Unaufhörliche» на текст поэта-экспрессиониста Готфрида Бенна (1931).

Вопреки мнениям многих современников, считавших Хиндемита непричастным к злободневной идеологической борьбе «чистым» музыкантом, Хиндемит с самых первых творческих шагов был внутренне глубоко зависим от настроений и лозунгов дня. Поэма Бенна отражала идейную путаницу момента, состояние напряженного ожидания и скрытого страха, склонность к темным пророчествам, ощущение неясной угрозы.

Оратория Хиндемита полна несколько искусственной торжественности, утрированной рассудительности и риторики. В ней развивается своеобразная философская дискуссия о великих законах, лежащих в основе человеческой жизни и истории. От конкретной действенности политических лозунгов Брехта композитор поворачивает к пессимистической концепции Бенна, с его сомнениями во всем позитивном, с его мрачной насмешкой над суетой всяких преобразований и улучшений.

Тенденция поэмы Бенна однозначна: неприятие буржуазной цивилизации XX века со всеми ее политическими, социальными, психологическими, биологическими следствиями. Поэма Бенна полна желчными насмешками над материалистической трезвостью и практицизмом «лишенной мифов белой расы». Бенн с отчаянием и злорадством кричит о гибели всех идеалов цивилизованного человечества: о бренности жизни, непостоянстве любви, о предательском бездушии искусства, об аморализме науки, о ничтожестве и бессилии «технического прогресса» перед лицом истории и вечности, о гибели всех богов, которых создало себе человечество, столь пристрастное сегодня к мизерному комфорту и гигиене, к темпам и рекордам, пристрастное ко всему плотскому, материальному, в ущерб всему духовному.

Когда Хиндемит сотрудничал с Бенном (1931), им обоим не были еще ясны исторические перспективы, они не видели очертаний даже близкого будущего. Хиндемита, однако, 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, вера в духовное обновление людей, источником которого, как настойчиво утверждал Хиндемит, может стать именно искусство.

Бенн, как и другие его соотечественники, проклинавшие цивилизацию и «прогресс века», неразборчиво вдохновлялся в своей поэзии различными «антибуржуазными» идеями, в том числе и некоторыми демагогически маскировавшимися под антибуржуазность идеями национал-социализма. В слепоте своей он приветствовал национал-социализм как явление фатальное, как «страшный суд» над народами, погружившимися в скверну цивилизации. Он хотел верить в обновление Европы «варварской» жизненной силой. Практика гитлеровского режима быстро отрезвила Бенна и ему подобных. Он вынужден был стать в Германии «внутренним эмигрантом», перестал писать и лишь в конце 40-х годов возобновил творческую работу. Судьба Бенна со всеми заблуждениями и потрясениями, выпавшими на его долю, явилась богатейшей пищей для размышлений Хиндемита о судьбах немецкого современного искусства. Однако композитор больше никогда не возвращался к стихам этого поэта.

Хиндемит начал сочинять свою оперу «Матис-художник» в годы непосредственной подготовки и свершения национал-социалистской «революции» в Германии. Это произведение стало своего рода «декларацией прав» свободного художника, не пожелавшего поставить свое искусство на службу реакционной политической доктрине. Нацисты запретили исполнение оперы в Германии. В 1934—1935 годах удалось исполнить лишь одноименную симфонию, построенную на материале оперы. «Матис-художник» стал художественным и гражданским триумфом Хиндемита. Одновременно это произведение ускорило и усугубило полный разрыв композитора с фашистской Германией.

Герой оперы — творец знаменитого Изенгеймского алтаря, живописец Матис Найтхарт-Готхарт (Грюневальд). Музыкальная основа произведения — старонемецкая песня и протестантский хорал, с их архаическими интонационными и гармоническими структурами. Сюжетное действие воспроизводит эпизоды Великой Крестьянской войны в Германии XV века.

Исторический Грюневальд родился около 1455—1460 года, служил у католического кардинала Альбрехта в Майнце. Нет документальных свидетельств того, что Матис был участником Крестьянской войны (в летописи упоминается крестьянский вождь Матис Найтхарт, его однофамилец), но известно, что художник как сторонник лютеран преследовался и подлежал суду, и только охранная грамота кардинала отсрочила его гибель. Вынужденный покинуть свою мастерскую в Зеллигенштадте, Матис перебрался в имперский вольный город Франкфурт, где зарабатывал на жизнь изготовлением мыла и красок, но в 1528 году умер, вероятно, от чумы. Катастрофа в жизни художника произошла потому, что он должен был покинуть двор кардинала и спастись от преследований католического соборного капитула Майнца. Он не мог без постоянного жалованья продолжать свою работу. Увольняя своего придворного художника со службы, майнцкий кардинал тем самым подписывал ему жестокий приговор. В оперном либретто Хиндемит произвольно изменил эту ситуацию: он представил дело как конфликт совести Матиса. Не кардинал увольняет художника, сам Матис уходит со службы, чтобы примкнуть к крестьянскому ополчению в качестве одного из его вождей. «Великая общая беда может толкнуть нас лишь на сторону угнетенных, — говорит он своему господину. — Страдания братьев сковывают мои руки, алой кровью покрываются мои полотна. Вешайте меня, пытайте, я не прикоснусь больше к холсту!».

В реалистической манере народной драмы Хиндемит воссоздает исторически-достоверные события Крестьянской войны: расправу восставших с графом Хельфенштейном, разграбление замка и осквернение религиозных святынь, столкновение католиков и протестантов в Майнце, варварское сожжение лютеранских книг на майнской базарной площади, сражение крестьян с войсками феодального «Швабского союза» при Оденвальде. Притом эпизоды мстительной расправы крестьян с феодалами воспроизведены в опере несколько смягченно, без тех ужасающих подробностей, которые зафиксировал летописец, а мотивы нравственного осуждения действий, вызванных жаждой мести и грабежа, мотивы глубокого осознания причин исторической трагедии поражения крестьянского восстания, может быть, чрезмерно

сконцентрированы в размышлениях одного только Матиса, который поставлен как художник и человек «выше времени». Сцена сожжения еретических книг вызывающе дерзко «соревнуется» с берлинским книгосожжением 1933 года.

Трактовка народа в опере полемически противопоставлена нацистскому идеологическому термину. Нацисты провозгласили «мнение народа» и «суд народа» в искусстве. Хрестоматийно-идеализированное воплощение этого «суда» немецкая оперная публика могла в любое время созерцать в финале самой популярной вагнеровской оперы «Нюрнбергские мейстерзингеры». В опере Хиндемита крестьяне-протестанты беспощадно уничтожают художественные символы римско-католической религии: и великие шедевры и дешевую работу маляров, а вождь крестьян Ганс Швальб недвусмысленно порицает живописца Матиса за его роспись Изенгеймского алтаря, которым уже пятьсот лет восхищаются потомки.

Вся словесная ткань оперы насквозь воспринимается как актуальный политический текст. Хиндемит предостерегает, заклинает своих соотечественников осознать общую беду, угрожающую всей нации. Живописец Матис говорит своему князю-епископу: «Не давайте примера бесчеловечности, не помогайте мучителям народа, не посылайте своих солдат, не давайте денег...» И получает тоже весьма актуально звучащий ответ просвещенного владыки: «Все мы ответственны лишь в своих границах». Кардинал и далее неустанно повторяет Матису, что художник должен быть верен своей миссии, возложенной на него богом, и только этим он сможет служить народу. Матис решает этот вопрос сложнее: он знает, что его гворческая работа была бы неполноценной и даже невозможной без того рискованного и трагического выхода за пределы «миссии», который он и совершает, примкнув к крестьянскому войску. И это не заблуждение Матиса (как говорит ему впоследствии кардинал), а самый величественный и глубоко осознанный подвиг его жизни.

Запрещенная в Германии опера «Матис-художник» была поставлена на сцене лишь в 1938 году в Цюрихе. Хиндемит покинул Германию, где он не мог больше рассчитывать на прямой и честный контакт с обществом,

которое деградировало не по дням, а по часам под давлением национал-социалистской пропаганды и «нового статуса жизни». Цюрихская премьера стала подлинно интернациональной и откровенно антифашистской манифестацией. Исполнявшаяся в Германии бестекстовая, якобы «нейтральная» симфония «Матис-художник» оказалась достаточным поводом для организованной кампании бойкота и травли Хиндемита в газетах. Ему приписывался «музыкальный большевизм, дилетантизм и атонализм». Его произведения объявлены были «вырождающимся», «дегенеративным» искусством. Его пытались опозорить за якобы совершенный им плагиат (бездарный и безвестный австрийский композитор Х. Кундиграбер заявил о похищении Хиндемита его замысла симфонии о Матисе Грюневальде!).

По некоторым обоснованным предположениям, в кампании травли Хиндемита решающую роль сыграло мнение самого Гитлера, который вдруг вспомнил, что слушал когда-то оперу «Новости дня», где голая женщина пела арию, сидя в ванне, и это сочтено было безнравственным и «декадентским». Кроме того, во всех газетах дискутировался вопрос о связи Хиндемита с «еврейскими космополитическими кругами».

В защиту Хиндемита выступил всеми почитаемый дирижер Вильгельм Фуртвенглер, первым исполнивший симфонию «Матис-художник». Он верил в свой авторитет и вступил в открытый спор с теми, кто начал кампанию против Хиндемита.

25 ноября 1934 года в «Deutsche Allgemeine Zeitung» появилась статья Фуртвенглера в защиту Хиндемита. Фуртвенглер из лучших побуждений доказывал, что Хиндемит — композитор «почвенный», «чисто-германского типа», что пафос его деятельности — в скромно-ремесленной солидности и основательности, а его критицизм и «авангардизм» старался объяснить «грехами юности». Газета со статьей Фуртвенглера разошлась мгновенно и тираж ее был повторен. В то же самое утро у Фуртвенглера была репетиция в филармонии. В зал явилось невиданное количество слушателей. Овации длились двадцать минут. Вечером, когда он дирижировал «Тристаном и Изольдой» в Государственной опере, все билеты были проданы, что по тем временам было редкостью; Геринг и Геббельс сидели в своих ло-

жах, а публика, невзирая на это, продолжала с такой же горячностью, как утром, приветствовать дирижера. Этой же ночью Геринг объявил Гитлеру, что Фуртвенглер подрывает авторитет власти, а публика пользуется случаем, чтобы устроить демонстрацию против режима.

Ответом на статью Фуртвенглера была речь Геббельса на митинге деятелей культуры. Геббельс говорил о свободе творчества и об обязанностях художника по отношению к новому немецкому государству, о том, что в деле Хиндемита Фуртвенглеру изменил политический инстинкт, что «иудейско-интеллектуальная инфекция» и декадентская зараза в искусстве глубоко поразили здоровый организм немецкого общества, и «чистокровный ариец» Хиндемит не составляет в этом случае исключения. Заступничество Фуртвенглера за «истинно-немецкую» музыку Хиндемита не было принято. Хиндемита окончательно зачислили в разряд «атональных» композиторов, которые «обсталяют непереносимыми диссонансами свою музыкальную несостоятельность»¹. Одновременно в кампанию поношения Хиндемита включился и А. Розенберг, главный культурный идеолог национал-социализма. Он приписывал Хиндемиту «зловреднейшее опошление немецкой музыки... в духе ноябрьской республики». «Благодаря революции, — писал А. Розенберг, — вся художественная и политическая среда Хиндемита ликвидирована, и нет никаких оснований одного его из чисто артистических соображений вводить в высший институт искусства нового Рейха, тогда как другие должны ждать этой чести годы и десятилетия»². В январе 1935 года газета «Die neue Literatur» объявила травлю Хиндемита и отставку Фуртвенглера с занимаемых им постов «актом очищения и освобождения» и призывала «вырвать омелу с корнем», чтобы древо немецкого искусства могло снова цвести и плодоносить. Инцидент с Хиндемитом был окончательно исчерпан лишь в 1938 году, когда его партитуры демонстрировались на позорной выставке «чужеродной музыки» в Дюссельдорфе вместе с партитурами Стравинского, «Учением о гармонии» Шенберга и книгой самого Хиндемита «Руководство по композиции».

¹ «Berliner Lokal-Anzeiger», 1934, 7 Dez.

² «Die neue Literatur», 1935, Januar, S. 48/49.

«Матис-художник» 9 и 11 марта 1939 года показан был на гастролях Цюрихского театра в Амстердаме. Декорации везли через Германию в запломбированном вагоне как взрывчатый груз. Опера имела огромный успех, но немецкая пресса хранила при этом гробовое молчание. «После опыта, приобретенного мной, — писал Хиндемит, — это не кажется мне удивительным, это лишь доказывает, что принятые сейчас решения вполне правильны. Известные надежды, возлагаемые теперь на этот 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»¹.

IV

Изгнанный из Германии, объездивший весь мир как артист-гастролер, признанный композитор и педагог, Хиндемит стал гражданином США. Здесь, казалось бы, он обрел наконец ту степень свободы и творческой независимости, которую могла гарантировать ему процветающая буржуазная демократия. И он использовал эту вновь обретенную свободу — самым неожиданным образом — как публицист. В Америке он, по его собственному признанию, часто искал читателей вместо слушателей. Американская действительность не привела его в согласие с временем и обществом. Правда, критика Хиндемита, сколь бы она ни была порою острой, каким-то образом все-таки включалась в систему того самого общественного сознания, против которого была направлена. Американское общество «любило», чтобы его критиковали и даже в известных пределах оскорбляли. Но эта «интеграция критики», «интеграция протеста» была чем-то весьма приятным и новым для европейского художника, бежавшего из своего помутившегося рассудком отечества. Впрочем, Хиндемит не вмешивался в дела американской политики. Его и здесь интересовали прежде всего судьбы искусства. Он почувствовал необходимость защищать музыкальное творчество в этой

¹ Цит. по кн.: Griner A. Paul Hindemith, S. 140.

стране от торгашеского духа и низкопробной жажды развлечений.

Что касается условий существования серьезной профессиональной музыки в США, то здесь Хиндемит столкнулся с невиданным, и для Европы совершенно непривычным ажиотажем вокруг множества частных денежных фондов, финансирующих искусство. Его удивляло, что в этой гигантской стране никакое государственное учреждение специально не заботилось о развитии искусств и никакой координированной системы распределения наград не существовало. Композиторы непрерывно выпрашивали дотации, жили в вечной погоне за премиями, наградами, стипендиями. Издатель здесь покупал и продавал «доходное» произведение, как другой торговец — картофель, руководствуясь только спросом и предложением рынка. Он не производил ни одной сделки, если она не обещала ему сразу крупный выигрыш. Если же произведение оказывается в данный момент «недоходным», никто его не издает. Автор сам фотографирует свою рукопись, сам оплачивает расходы, связанные с исполнением, без всякой надежды на вознаграждение своего труда. Коммерческая и некоммерческая музыка резко отделены друг от друга не только своим «языком», но и сферой обращения и своей общественной репутацией.

Своим американским ученикам и коллегам Хиндемит старается прежде всего внушить свое представление об истинных ценностях музыкального искусства. Это представление вытекает из его веры в этическую силу музыки. Ценность всякой музыки исторически преходяща. Даже звук, первичный музыкальный элемент, не стабилен в своей ценности. Современный человек плохо представляет себе истинное звучание музыки античного мира, музыки средневековья и едва ли смог бы адекватно оценить его. Но есть в музыке (как и в любом другом искусстве) действительно непреходящие ценности, которые не лежат в сфере эмпирического звучания — они относятся к внемзыкальным, чисто духовным аспектам музыки.

Самое ценное, что есть в музыке — ее этическая сила, — должно, подобно вере, породить в человеке волю к совершенствованию, если человек в своем восприятии музыки активен и не остается простым регистратором

музыкальных впечатлений. Но этическая сила музыки — не единственное ее свойство, заставляющее Хиндемита преклоняться перед этим искусством и искать в нем пути духовного обновления человечества. Он угадывает в музыке некие универсальные законы, на которые в свое время указывали и древние философы — законы гармонии, умиротворения, красоты. Хиндемит никогда не упускает случая помечтать о «реорганизации научных концепций на музыкальной основе», когда «вместо разрушения мира супербомбами вступил бы в действие могущественный музыкально-теоретический план преобразования бытия. Явления гармонии, мелодии и ритма, представленные в совершеннейшей из всех до сих пор созданных композиций, преобразили бы тогда мир с его страданиями и несовершенствами в идеальное место жизни для людей, а они сами в процессе этого самого облагораживания музыкой доросли бы до того существования, высшим стремлением которого было бы оказаться достойным такого рая»¹.

Конечно, Хиндемит сознавал нереальность своих утопий. Состояние музыкального творчества и музыкальной жизни внушало ему мысль о кризисном положении искусства, мысль об упадке музыкальной культуры. В своей публицистике он прежде всего указывает на то, что музыка, даже самая вдохновенная, истинная используется не по назначению. Ее достоинство повсеместно унижается. На гигантских современных стадионах под открытым небом — на страх и поругание — исполняется классическая музыка, прежде раскрывавшая свой смысл, свои достоинства лишь в тесной духовной близости нескольких сотен слушателей. Ныне же «эта музыка должна заполнить пространство, где слушатель последнего ряда слышит звуки скрипок примерно через секунду после того, как он лицезреет их извлечение смычками (через секунду, которая равняется полутакту в умеренном темпе)...»². В таких чудовищно несообразных условиях звучит, например, Девятая симфония Бетховена. В летних парках «целая система оглушающих репродукторов для развлечения жадной до удовольствий

¹ Hindemith Paul. *Komponist in seiner Welt*. Mainz, 1950, S. 131—132.

² *Ibid.*, S. 138.

толпы ревет симфонический фрагмент «Смерть Изольды» из оперы Вагнера, и диспропорция между настроением музыки и потребностями людей поистине омерзительна. Всеобщая страсть к развлечению и удовольствию угрожает цивилизованному «западному миру» состоянием общенародной духовной наркомании»¹. Публика, которая окружена музыкой со всех сторон и в неограниченном количестве, не может сопротивляться непрерывному потоку этих музыкальных наркотиков. Музыкальный символ «американского образа жизни» Хиндемит видит в шикарном никелированном «одеоне», «выплывающем» музыку. Это весьма распространенный автомат music box, проигрывающий грампластинки. Его устанавливают в публичных местах и приводят в действие, забрасывая в него деньги. Выбор достигает обычно четырех сотен различных музыкальных пьес, главным образом песенных шлягеров. Если же посетителям (вдруг!) захочется тишины, они могут, забросив свою монетку, выбрать некую пластинку — купить несколько минут молчания... Современная действительность с ее «музыкальными автоматами» успела сформировать особый тип «массового слушателя», до которого в силу самой его природы «не может прийти никакое искреннее усилие музыканта»². Этот слушатель неотделим от системы массового распространения музыки с помощью радио и других немилосердных «распределителей шумов». Это своего рода музыкальное пьянство, наркомания, приводящая к полной деморализации и умственной деградации. Это изводящее изливание звуков, сегодня столь хорошо знакомое и нам, Хиндемит считал величайшим позором и проклятием эпохи, забывшей великое благо тишины. (Лишь на фоне тишины музыка приобретает свои контуры и смысл!) Без тишины музыка утрачивает всякое достоинство. И что может быть более жалким, чем подневольный слушатель музыки, чем целые скопища людей, ежеминутно, против воли или по безразличию поглощающих каскады звуков! «Именно наше время имеет сомнительную заслугу добавить к самым постыдным учреждениям нашего общественного порядка — политической тирании,

¹ Hindemith Paul. Komponist in seiner Welt, S. 250.

² Ibid., S. 253.

рабскому труду, проституции, расовой ненависти — новейшее дополнение, captive audience, аудиторию принудительных, плененных слушателей»¹. Это нашествие лжемузыки подобно эпидемии чумы. Оно пожирает все серьезные достижения мировой музыки, как раковая опухоль. И причины всеобщего изменения музыкальных вкусов и навыков слушания музыки следует искать, разумеется, в изменении социальной структуры общества, в победном шествии «технического прогресса». Музыкант-любитель везде и всюду вытесняется «непроизводительным потребителем», бездеятельная толпа этих «потребителей» искусства непрестанно растет. Необходимо остановить этот процесс распада нормальных связей в сфере обращения искусства, но как это сделать, никто не знает.

Когда-то семья была поющей и играющей «общинной». Ныне семья пассивно посвящает свой досуг телевизору. Когда-то пение в церкви заставляло людей объединяться в музицирующую общину, теперь и это отошло на задний план. И все же Хиндемит призывает композиторов и всех любителей музыки идти против течения, противостоять «времени». Для композитора единственное средство борьбы с растленной «массовой культурой» — в создании новой и профессионально безупречной музыки для любителей, для семьи, школы, хоровых и драматических кружков. Композитор, самоотверженно вставший на этот путь, должен порвать с исполнителями-виртуозами, с рекламой, сенсацией, модой, должен пренебречь похвалами критики, выгодными сделками с издателями, премиями и погоней за всякой «синекурой». Он должен победить все внешние препятствия и завоевать себе духовный суверенитет.

Сам Хиндемит постоянно писал эту «любительскую» музыку, с первых лет творчества и до последних своих дней. Одним из самых ранних произведений этого рода была детская рождественская сказка «Tuttifantchen» для домашнего спектакля, а последнее, над чем работал композитор накануне смерти — месса для любительского хора. Хиндемит надеялся, что настоящая, высокохудожественная музыка для любителей сможет успешно конкурировать со всемогущим музыкальным

¹ Hindemith Paul. Komponist in seiner Welt, S. 255.

китчем. Однако часто он признавался, что для такой конкуренции не найден еще «современный стиль» любительской музыки. Детская, школьная, самодеятельная музыка в большей своей части старомодна, питается пресной пищей отживших традиций, и ловкий китч сплошь и рядом вытесняет ее из жизни своей агрессивностью и «новизной».

Сочинение музыки для любителей требует настоящего большого таланта и глубоко индивидуального труда, тогда как музыку, ставшую частью всемогущей «индустрии развлечений», фабрикуют поточным методом на конвейере, где все обычные условия нормальной работы композитора: воображение, энтузиазм, личная творческая инициатива — становятся лишь препятствиями для производства «индустриального продукта». «Удачливая посредственность» — точная характеристика производителя американской — голливудской — массовой музыки. А господство посредственности означает смерть всякого искусства. Источник возрождения Хиндемит видит в возникновении нового движения любителей музыки. Причем целью его вовсе не обязательно должно быть хоровое пение больших масс народа. Хиндемит рисует картину своей новой утопии более изысканными красками: высший уровень музыкальной культуры «просвещенного дилетанта» требует не столько хорового, сколько ансамблевого пения. Дифференцированный вокальный ансамбль — гораздо более тонкий и гибкий музыкальный организм, чем хор. Было в прошлом европейской музыки время, когда «утонченное наслаждение от ансамблевого (например, итальянского мадригального. — *О. Л.*) пения уступило место более грубой практике хора. Вероятно по той причине, что в более демократическом мире большее количество людей желает одновременно участвовать в исполнении музыки, и для них стиль ансамблей не соответствовал чувству грандиозного коллективного усилия»¹. Хоровое пение большими массами народа для Хиндемита, разумеется, предпочтительнее, чем пассивное поглощение «механической музыки» из репродукторов и автоматов. Но полное господство только массовых форм хорового музицирования означает в конечном счете падение художественного

¹ Hindemith Paul. Komponist in seiner Welt, S. 211.

уровня музыки и огрубление навыков музицирования. Хиндемит желает людям будущего чего-то лучшего; композитор надеется, что человечество, в конце концов, вырастет до понимания настоящего, «не адаптированного» для массового вкуса высокого искусства и соучастия в нем.

Он верит, что настанет время, когда воцарится общественный порядок, который «...в дополнение к своим грандиозным коллективным деяниям будет с радостью культивировать и общительность индивидуумов в малых масштабах. Побудительной причиной такой общности явится вечная тоска по человеческому теплу и сочувствию, которых никогда не может обеспечить массовое, организованное движение и без которых подобные массовые движения утратят в конечном итоге свои движущие стимулы. Если в некоторых политических теориях массовое движение прокламируется как удовлетворение людской жажды взаимопонимания, следует заметить, что это верно лишь по отношению к периодам низкой культуры. Подлинное удовлетворение такой жажды достигается в добровольных союзах немногих индивидуумов»¹. Таков был зрелый вывод Хиндемита из длительно наблюдаемой им практики массовых стихийных и организованных форм «музыкального движения» в разных странах. В этих словах чувствуется и отвращение к фашистской помпезности и гигантомании, и к американскому психозу «массовости», и разочарование в традиционных немецких формах «хоровых ферейнов». Однако, возвращаясь к исторической реальности 50-х годов, Хиндемит приветствует тот непреложный факт, что широкое движение любителей музыки (например, во Франции и в США) почти полностью сливается с движением борцов за мир. Музыка объединяет и примиряет людей. «Люди, создающие музыку вместе, не могут быть врагами, по крайней мере до тех пор, пока эта музыка звучит»².

Когда-то в опере «Матис-художник» Хиндемит создал сказочную идиллию музицирующих ангелов, как бы заново, средствами оркестровых красок, воплотив живописный «Концерт ангелов» с Изенгеймского алтаря Ма-

¹ Hindemith Paul. *Komponist in seiner Welt*, S. 211.

² *Ibid.*, S. 262.

тиса Грюневальда. Свою публицистическую книгу «Мир композитора» Хиндемит решил закончить другой — иронической — идиллией музицирующих вместе членов правительств разных стран: русский председатель президиума Верховного Совета и американский президент вместе с другими своими коллегами могли бы хоть раз в неделю играть и петь в любительском ансамбле, тем самым показывая миру пример инициативы, направленной к возвышенной цели и вот тогда-то судьба человечества была бы решена наилучшим образом...



Первые исполнения сочинений Хиндемита в Германии после окончания войны были вообще первыми известиями о новой музыке, которые дошли до немецкой публики. 13 декабря 1945 года осуществилась, наконец, немецкая премьера оперы «Матис-художник» в Штутгарте, потом в Дюссельдорфе, Франкфурте-на-Майне, Гамбурге и других городах. Впечатления от этой запоздалой премьеры передал в своей рецензии Генрих Штробель: «Матис» прозвучал в Германии с опозданием на десять лет. [...] Когда-то клика Розенберга обрушилась всеми средствами клеветы на Хиндемита и Фуртвенглера. Нацистские палачи музыки очень хорошо знали, что эта манифестация свободы и высокого художественного качества музыкального творчества направлена против их «культурной политики» и против их режима, который намеревался неукоснительно насаждать свои «тоталитарные» требования. Они понимали смысл этого спектакля: добрые духи немецкой музыки бодрствуют, и если сильным ударом их не уничтожить, они возьмут верх — и тогда все сочиняющие музыку нацистские карлики будут убиты. [...] Лишь немногие немецкие музыканты тогда могли еще рискнуть поехать в Цюрих на премьеру. Дело Хиндемита имело «историческое» значение, если употребить слово, которое «наци» затаскали, как изношенную туфлю. Это было единственное открытое выступление против коричневой культурной диктатуры. Всеми государственными средствами террора оно было подавлено. Со свободой искусства было покончено. Но все эти меры оказались напрасными. «Матис» пере-

ходил из рук в руки. Прежние приверженцы композитора образовали незримый союз, который в тайне продолжал расти. [...] Сегодня некоторые видят в «Матисе» только трагедию художника в духе «Палестрины» (Пфицнера. — О. Л.). Но «Матис» — не только трагедия художника. Это дискуссия на тему «художник и народ», на тему, которая после 1933 года занимала всех немцев. «Матис» — это художественное воплощение собственного «дела» Хиндемита»¹.

После окончания войны в Германии начался своеобразный ренессанс творчества Хиндемита. Его произведения исполнялись всеми немецкими оркестрами, всеми инструменталистами и певцами. Именно в это время композитор принял американское подданство. В течение длительного времени он не имел вестей из Германии ни от матери, ни от друзей. Он не знал, что в 1944 году во время пожаров во Франкфурте друзья его Эмма и Фрид Люббеке потеряли не только свое имущество, но и его многочисленные рукописи и письма. Представляя себе размеры ущерба, нанесенного немецкому искусству нацизмом, Хиндемит относился весьма скептически к мысли о возвращении к работе в этой опустошенной внутренне и внешне стране. До 1947 года он отклонял все приглашения и предложения из Европы, и в особенности — из Германии. Между тем его снова звали в Донауэшинген, чтобы организовать там музыкальные фестивали. Ему предлагали стать директором той самой Франкфуртской Высшей Музыкальной школы, где он учился, а также директором Берлинской Высшей Музыкальной школы, профессором которой он был до эмиграции.

В это время Хиндемит сочинял американский реквием на текст Уолта Уитмена и был далек от мысли о переселении в Европу. Во время первой поездки в Европу после окончания войны (апрель 1947 года) Хиндемит держался довольно-таки сдержанно и отчужденно. Видимо, впечатления от всеобщего предательства и оппортунистических настроений в среде музыкантов были еще очень сильны.

*

¹ Strobel H. «Mathis der Maler». «Melos», 1947, Н. 3., S. 65.

Опера «Гармония мира», законченная и поставленная на сцене в 1957 году, была самым значительным из поздних произведений Хиндемита. Либретто, написанное самим композитором, как в свое время в опере «Матис-художник», включило в себя нечто от исповеди и политического завещания. Но мюнхенская премьера «Гармонии мира» (август 1957) вызвала разочарования как «левых» антагонистов композитора из среды нового музыкального авангарда, так и его бывших идеологических союзников из «авангарда 20-х годов». Все были озадачены вагнеровскими масштабами произведения и еще более — обилием интеллектуальных дискуссий, столь мало соответствующих традициям оперной драматургии.

Иоганнес Кеплер долгие годы занимал Хиндемита как мыслитель и человек. Биография Кеплера используется в либретто лишь с небольшими отступлениями от исторических фактов. Одно из главных действующих лиц — мать Кеплера, Катарина, колоритная фигура, талантливая женщина из породы одержимых, которая обвинялась в колдовстве, попала в тюрьму и была приговорена к сожжению на костре как ведьма. Процесс Катаринины тянулся пять лет. В тюрьме она умирала от истощения. Кеплер хлопотал за нее перед герцогом Вюртембергским. Репутация матери тяжело отражалась на положении ученого, которого третировали как «сына ведьмы». Его усилиями мать была избавлена от пыток и смертной казни, но в это время ей было уже семьдесят четыре года, и она умерла вскоре после освобождения. Протокол судебного процесса, перечисляющий преступления Катаринины, использован Хиндемитами в тексте оперы. Она обвинялась в «порче людей», в сношениях с дьяволом. Люди, которых она лечила как знахарка, поведали суду, что она ездит по ночам на бесовские шабаши верхом на соседской свинье, не глядит людям в глаза, никогда не плачет, что она пыталась вырыть из могилы череп своего отца, чтобы сделать из него магическую чашу. Но самый веский аргумент против Катаринины заключался в том, что ее воспитывала тетка, деревенская знахарка, которая была в свое время сожжена на костре, а «ведьмовство» считалось наследственным. Старуха Катарина на процессе была во всем верна себе, вела себя агрессивно, ни в чем не

призналась и обвиняла судей в стяжательстве, а свидетелей обвинения корила за предательство, продажность и неблагодарность. Едва избавленная сыном от пыток, не отойдя еще и шага от скамьи подсудимых, старуха раскрывает сыну «цель своей жизни»: производить некую эссенцию из травы, которая лечит все болезни, и добывать металл, который избавит человечество от бедности. В этом она надеется на помощь сына. И в конце концов, Катарина сломлена была не инквизицией, а категорическим отказом своего ученого сына участвовать в ее «предприятии».

Подстать своей матери и сам Кеплер. Истощенный, болезненный студент Тюбингенской духовной семинарии, Иоганнес Кеплер готовился стать богословом. Он сочинил латинскую поэму «О вездесущи тела Христова», изучал хронологию Евангелия и доказал, что Христос родился на пять лет раньше, чем принято было считать. Как протестант аугсбургского вероисповедания, он отрицал телесное присутствие Христа в причастии и был официально, до конца своих дней, отлучен от церкви. Молодому Кеплеру уготовлена была должность деревенского пастора, но он предпочел «абстрактную науку» — астрономию и математику. Зарабатывать на жизнь ему помогала астрология, хотя роль «общественного прорицателя» его тяготила. Он не верил гороскопам, но вынужден был в угоду «духу времени» поддерживать всеобщее заблуждение. Вся жизнь Кеплера — цепь преследований и тщетных попыток найти точку опоры и покой. Его книга «Сокращенная астрономия» запрещена в 1618 году инквизицией, в 1624 году в Граце сжигались его календари. Толпа нападала на его квартиру и требовала уничтожения библиотеки «черно книжника». Между тем, Кеплер с необъяснимой последовательностью отвергал все приглашения работать в других странах. Он отказал англичанам, Болонскому университету, а падуанцам ответил: «Я не желаю взойти на костер, подобно Джордано Бруно». В 1628 году Кеплер поступил было на службу к Валленштейну в должности придворного астролога этого знаменитого полководца, но предсказания Кеплера не шли навстречу пожеланиям Валленштейна, и на место несговорчивого ученого был взят ловкий итальянец. Кеплер числился придворным математиком кайзера. Много раз приходи-

лось ему хлопотать о выплате назначенного жалованья. В одной из своих поездок за жалованьем, преодолевая расстояние в 400 верст верхом, он смертельно заболел и умер 15 ноября 1630 года в Регенсбурге на пятьдесят девятом году жизни.

В тексте оперы Хиндемит дерзко заставляет самого Валленштейна стать поклонником Кеплерова трактата «Гармония мира». Сочиненный Хиндемитом диалог Кеплера и Валленштейна совершенно невозможен в действительности. Валленштейну и дела не было до научных трактатов, а Кеплер едва ли склонен был сотрудничать с полководцем в осуществлении его плана завоевания мира. Хиндемит поступает так же, как несколькими годами раньше Брехт поступил с Галилеем. Художественный образ отражал определенную ситуацию современности (а у Брехта даже варьировался в разных редакциях в зависимости от колебаний этой ситуации). И Хиндемита и Брехта волновала новая, послевоенная проблема ответственности ученых за использование научных достижений в военных целях.

Валленштейн одержим идеей войны, которая «сама себя кормит, сама собой живет». Теперь ему понадобился Кеплер, потому что Кеплеровой «мировой гармонии» подчиняется и политика, и государственная власть и армия и судьбы народа. Валленштейн переносит теорию Кеплера о едином законе мироздания на историю и общество. Его программа использования идей Кеплера заключается в том, чтобы «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 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 первый заговорил о цене эксперимента, о жертвах. И вот ответ Валленштейна: «Может быть и будут когда-нибудь за круглым 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 поднимется к свету Эдем?» Валленштейн сообщает Кеплеру политическую программу «ми-

ровой революции» и мировой войны: «Мы должны дать миллионам то, что имеют несколько сотен». Сначала Кеплер обдуманно возражает: «Абстрактная мысль и практическое действие не ходят в одной упряжке. И человеку действия незачем связываться с философом... Да так ли уж мудро это задумано, дать аморфным миллионам то, чего сегодня достигают несколько 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 абстрактной идеи обнаружится на практике».

Убоявшись сильной диктатуры, курфюрсты именем нового кайзера Фердинанда отнимают у Валленштейна власть. Однако Кеплер в этом непостоянном, неверном мире хочет быть верен себе, своему долгу и слову. Валленштейн пал в августе 1630 года. Кеплер умер через два месяца, но Хиндемит в конце своей оперы сближает смерть Кеплера и низвержение Валленштейна. Кеплер скачет в Регенсбург не за жалованьем, а на собрание курфюрстов, чтобы сказать свое слово в защиту Валленштейна, которому угрожает опала. Кеплер наивно верит, что полководец — последняя сила, способная поддержать хоть какой-то порядок в разоренной и полной смуты стране. Наделяя Кеплера этой иллюзией, Хиндемит снова поступает как Брехт с Галилеем. Хиндемит говорит о близорукости, безответственности и незащитности людей науки, об аморализме самой науки.

Правда, кроме этой недалёковидной и терпящей поражение науки, в опере Хиндемита есть и другая, вдохновенная и отрешенная от будней земли наука-поэзия, наука-вера. Это «мечта, молитва, предчувствие и созерцание», направленные на познание великой «гармонии мира».

Открыв закон движения небесных тел, установив непременно, что «квадраты времен обращений планет относятся как кубы больших полуосей их орбит», Кеплер полагал, что разгадал загадку божественной гармонии

мироздания. Поэтому он и написал в предисловии к своей «*Nagtopice mundi*» 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 ждал шесть тысяч лет того, кто откроет тайну его творения». Хиндемитовский Кеплер тайно надеялся услышать звучание мировой гармонии. Ему не чужды были пифагорейские и боэцианские представления о гармонии сфер. Разумное устройство, имеющее свое математическое выражение, для Кеплера равнозначно звучанию музыки. Ведь прекрасное, благозвучное в музыке зависит от числового соотношения длин струн. Каждая движущаяся планета имеет свою мелодию, свою песнь, и все они в общем хоре складываются в стройную гармонию мироздания. Больше всего увлекала и беспокоила Кеплера «песнь Земли», которая никак не давалась его внутреннему слуху. Горестная суэта земной жизни с ее бедствиями и путаницей заглушала совершенные звучания небесной музыки. И вот в предсмертном бреде Кеплеру чудятся эти звуки: «Все, что было со мной, — говорит он, — свершалось для того, чтобы однажды зазвучала мне чистая гармония Земли. Я не мог познать ее при жизни. Но гармония сжалилась надо мной, когда настал мой конец, и я узнал: великая гармония — это смерть».

Конечно, Кеплер — не Джордано Бруно. Он человек немецкой истории, искренне верующий, истово почитающий бога. Он делает поистине героическую попытку примирить выводы точных наук со священным писанием. (Кажется, теологи нашего времени делают это с большим изяществом и с меньшими душевными мучениями.) Кеплер-ученый преодолевает изначальный аморализм науки своей верой в гармонию мироздания, в универсальный закон «разумного, доброго и вечного», которому подчиняется все сущее. Закон этот — загадка сотворенного богом мира. По этому закону движутся небесные тела и он же лежит в основе музыкального благозвучия. В человеческой душе также существует некий праобраз изначальной гармонии мироздания, поэтому душа способна воспринимать и земную музыку и музыку звездных миров. Этическое и эстетическое, красота и добро происходят из единого источника — чудесной гармонии мироздания. Кеплер в опере Хиндемита

с его поисками мировой гармонии, с его постоянной приверженностью к «созерцательной жизни» есть олицетворенный символ «новой духовности» XX века, которая в послевоенные годы приняла на Западе характер особого мироощущения и вылилась в формы этической проповеди. Мировая гармония Келлера как этическая категория, как «царство духа» противостоит в произведении Хиндемита аморальной политической идее мировой державы, царству власти и силы завоевателя Валленштейна.

Большинство критических мотивов в творчестве и публицистике позднего Хиндемита определяется его новообращением к заповедям христианской этики. Самое значительное из его последних произведений — опера «Гармония мира» — посвящено разоблачению злых человеконенавистнических мифов XX столетия, которые появились на развалинах религиозного сознания во времена острого кризиса веры. «Гармония мира» разоблачает искусственно оживленный Гитлером миф о завоевании мира, о «мировой империи», миф Александра Македонского и Наполеона, в XX веке ставший расовым мифом. Насколько глубоким было падение нравственного авторитета официальной религии в начале XX века в Германии, видно хотя бы из того, как неудержимо и безоглядно теряли немцы свои католические или протестантские идеалы и попадали под влияние фашистского мифа о превосходстве арийской расы и о новом завоевании мира.

Падение авторитета римско-католической церкви с большой остротой и силой отражено в произведениях многих современных художников, как верующих, так и неверующих. Позицию католицизма в трагический момент фашистской угрозы человечеству Хиндемит предсказал в 1934—1935 годы своей оперой «Матис-художник» (нерешительность, «невмешательство», а по сути дела примиренческая покорность католического кардинала Альбрехта перед силами социального зла). Правда, тогда антагонизм кардинала-католика и его придворного художника-протестанта не имел в опере Хиндемита оттенка личного человеческого конфликта. Просвещенный кардинал выступал в роли друга и спасителя Матиса. Позже, в опере «Гармония мира», рассматривается открытый, жестокий конфликт астронома

Кеплера с церковью, не разрешившийся до последней минуты жизни ученого.

После победы над немецким фашизмом и завершения второй мировой войны церковь на Западе заметно укрепила свои позиции, авторитет веры в некотором смысле повысился. Лишь коммунистические, преобразующие мир идеи могут сегодня сравниться с популярностью религиозных, стабилизирующих существующий мир идей, умеряющих волю к борьбе и творческому пересозданию «социальных данностей». Некоторое идейное обновление римско-католической церкви, ставшее особенно заметным в годы деятельности папы Иоанна XXIII, вызвано было не в последнюю очередь прогрессивным освободительным и антифашистским движением 40-х годов. Католическое религиозное сознание как будто бы даже вступает в это время в конфликт со злом, творимым капиталистическим эксплуататорским обществом, со злом буржуазного «прогресса», в конечном счете ведущего человечество к гибели.

Новые религиозные искания в западном обществе 40—50-х годов спровоцированы были в какой-то мере попыткой немецкого национал-социализма дать массам новую религию, способную полностью заменить и христианскую этическую проповедь и надежды на социалистические преобразования общества. Были предприняты попытки построить новую религию на основах лженаучной космогонии и расистских теориях, однако магические и мистические опыты нацистов не приобрели широкой популярности и остались тайной религией горстки особо избранных и посвященных «интеллектуалов».

Христианская этика, которую защищает в своих произведениях Хиндемит, полемически противостоит варварской демонологии нацизма, возрождению суеверий и мифов. Хиндемит не отдает какого-либо предпочтения католицизму перед евангелическим вероисповеданием. Напротив, его любимые герои Матис и Кеплер носители протестантизма. Для Хиндемита значение имела не определенная религия, а вообще исторически сложившаяся традиция веры человечества. К церкви и определенным формам культа композитор в течение всей жизни оставался безразличным, и только две предсмертные мессы остались свидетельством его позднего шага навстречу церкви.

Его герои Матис и Кеплер живут и умирают в трудном конфликте с официальной церковью, смертью неблагодостной после еретической мятежной жизни. Если Кеплер лишь в смерти обретает желанную гармонию, то в этом выразился безысходный пессимизм его личного мироощущения; это роковой парадокс, а не просветление.

Высказывания Хиндемита о вере и об отношении веры к искусству немногочисленны, неопределенны и весьма осторожны. Собственно, речь всякий раз заходит лишь об этическом долге художника перед людьми и только косвенно — о значении веры для искусства. Это нежелание раскрывать свое личное отношение к религии особенно заметно в сравнении с позицией католика Клоделя, с которым Хиндемит сотрудничал в сочинении кантаты «Летите, быстрые ангелы» по заказу ЮНЕСКО.

Клодель декларирует единство веры и художественного творчества. Вера, по его убеждению, необходима художнику. Она прежде всего дает ему понятие о смысле жизни, без чего творчество стало бы невозможным и ненужным, а самому искусству дарит по крайней мере две плодотворные сферы действия: стихию гимна, восхваляющего творца и — стихию драмы. В мире, где нет греха и нет вины, где нет наказания злу и вознаграждения за добро — в этом мире не может быть и драмы. Драма невозможна без извечной антитезы неба и ада, и человеческая судьба без этой вечной антитезы лишена значения, тогда как система христианских понятий делает людей актерами вечной божественной драмы.

Прямолинейность и вероучительная тенденциозность Клоделя чужда Хиндемиту, но в поэзии Клоделя, в его драматургии Хиндемита привлекала гуманистическая надежда на возможность духовного обновления и очищения человечества, на возможность противостоять реакционным тенденциям империалистического государства и цинизму современного «потребительского общества». Кроме того, для Хиндемита церковь и вера не тождественны, и сам он, вероятнее всего, оставался «верующим вне церкви», исповедующим «религию сердца». Религиозные искания Хиндемита характерны для определенной части интеллигенции тех стран, которые пережили особенно сильные социальные, духовные и материальные потрясения в годы фашизма и войны. «Новая

духовность» таких художников, как Хиндемит, Феллини, Бёлль, их заинтересованность в религиозных идеях часто не умещаются в рамках официального культа и нередко даже порывают с ним. Сегодня, как в дни религиозно-этической проповеди Л. Толстого, поиски «живой веры» противостоят исторически мертвым формам официального церковного культа.

Оставаясь на почве той реальности, в которой он жил, Хиндемит недвусмысленно постигал, что научный и технический гений человека создал атомную бомбу; разум, на основе которого возросла современная капиталистическая цивилизация, предлагает вместо божественной «гармонии мира» дисгармонию и хаос атомной войны. Найти выход из этого противоречия Хиндемит не смог, и, может быть, именно сознание этого глубочайшего духовного конфликта современности побуждает художников его типа к новым «поискам бога».

Религиозная тема появляется в творчестве Хиндемита уже в 20-е годы. Она разработана в «Житии Марии», в операх «Матис-художник» и «Гармония мира», в балете на сюжет жития св. Франциска Ассизского, в поздних кантатах, мотетах и мессах. Но до настоящего времени остается неизвестным, решился ли Хиндемит принести свой весьма изощренный критический интеллект современного, широко образованного человека в жертву вере. Художник западного мира в наше время может сочинять мессы и органные концерты для исполнения под сводами соборов, может чтить христианские этические заповеди и даже отдавать предпочтение идеалистической философской традиции перед материалистической, глубоко проникать в тайны средневекового искусства, исполненного истинно религиозного духа и все-таки — не быть верующим, не вызывать в себе самом религиозное чувство.

Последние крупные работы Хиндемита говорят о его неуспокоенности, о нерешенности напряженных духовных конфликтов. И единственное, что Хиндемит смог противопоставить опасностям, угрожающим человечеству в XX столетии, опасностям расизма, диктаторского произвола, духовной узости технократии с ее попытками ревизовать традиционную гуманистическую концепцию человека — это идеал музицирующего человека, гармонически совершенного соучастника художественно-твор-

ческого процесса, человека, погруженного в стихию искусства: эллинистический тип «мусического» человека, противопоставленный современному типу «технического» человека.

В послевоенные годы Хиндемит постоянно подчеркивает в художественных произведениях и публицистике духовный упадок капиталистического мира. Он видит общую «болезнь культуры», для которой утешение в вере, некая «религиозная анестезия» не означает еще пути к излечению. Всеобщее упоение техническим прогрессом, наивная вера в спасительность непрерывного «движения вперед» в сфере материального благосостояния кажутся ему еще менее обнадеживающими. Он трезво видит, как материально процветающий «средний человек» все ниже роняет свой нравственный идеал в погоне за обогащением, в торжестве расчета, «здорового смысла». Этому «среднему человеку» массовый суррогат заменяет подлинное искусство. Этот массовый суррогат впитывает в себя типовые черты мирозерцания среднего человека: его официальный оптимизм, понятие выгоды, идеал «обыкновенности», в которой каждый узнает себя, и, наоборот, — необычности, исключительности, с которой каждый мог бы тайно себя отождествлять. Ведь в чертах буржуазности «среднего человека» свое место занимают и определенные специфические признаки «исключительности»: внешний лоск, сверхмода, сверхсила, сверхоснащенность техническими благами цивилизации, «преимущества» расовой чистоты («настоящий американец», «истинный германец»). Обладая социологическим чутьем, знанием современного общества и предвидя процессы его будущего «прогресса», Хиндемит своим искусством и словом боролся против шаблонов и штампов жизни «среднего человека», против рекламы и моды, против сфабрикованного пропагандой «общественного мнения». Подобно лучшим умам своего поколения, Хиндемит непрестанно повторял и варьировал одну и ту же мысль: современный человек, несмотря на победы научно-технического прогресса, нисколько не возвысился над своими далекими предками как существо нравственное. И опасности, подстерегающие человека со времен темного средневековья, неисчислимо возросли: вместо холеры, чумы и проказы — опасность радиоактивного заражения; вместо «доброй старой войны»

за святую веру или с целью крупного грабежа — тотальная, глобальная гибель человеческого рода в последней атомной войне... Чтобы вместить в свой разум такое, казалось бы, естественное сравнение, «среднему человеку» не хватает широты взгляда. Ни своей вины, ни своей ответственности за этот итог человеческой истории «средний человек» ощутить и принять не в состоянии. В минуту глубокой растерянности перед всеми этими констатациями отдельные «прозревающие» ищут спасения на традиционных путях старой веры — религии дедов, с благородным гневом отвергая практицизм и безверие обанкротившихся отцов. Гуманизм и либерализм буржуазной демократии в ее классический период — все эти приметы дедовского мира старой Европы — исподволь восстанавливают свой авторитет в сознании тех, кто не имеет смелости до конца пересмотреть хрупкие и неверные ценности прошлого. Именно таким представляется критицизм Хиндемита, с его стойким антифашизмом, подчеркнутым уважением к идеалам XVIII века, постоянными просветительскими иллюзиями и особенным пристрастием к бетховенско-шиллеровскому «посланию массам»: «Обнимитесь, миллионы!» Критицизм творческой природы, естественно, может быть различным. Это зависит от исходных мотивов и конечной цели. «Протест» Хиндемита в его ранние годы постигается через общую проблему критицизма немецкого художественного авангарда 20-х годов. Критицизм позднего Хиндемита, на первый взгляд религиозно-проповеднический, старчески-резонерский, в действительности, вероятно, вызван был более глубокими и общезначимыми причинами, чем возрастные психические изменения личности художника или даже его индивидуальная склонность к религиозному мышлению. Ведь и здесь, в отзывчивости на соблазн «веры», Хиндемит оказался не просто сдавшим позиции своей молодости и нашедшим традиционное утешение типичным «сыном Запада», но и участником достаточно широкого движения 50-х годов — некоего противоречивого и неустойчивого, внутренне неоднородного, разъедаемого сомнениями и борьбой послевоенного «духовного ренессанса», о котором много писали и пишут по сей день как на Западе, так и у нас, то всецело отрицая его высокие мотивы и положительную роль в попытке духовного возрождения за-

падного общества, то, наоборот, находя в нем не только враждебное общественному прогрессу попятное движение, но и свидетельство «мук совести» современного западного мира, свидетельство поисков идеала, жажды духовного, протест против цинизма «потребительского общества» и волю к демократическому устройству мира и защите прав человека.

В позднем периоде творчества Хиндемит добровольно покинул ряды борцов и новаторов в области технических средств композиции. Он глубоко усомнился в том, что именно проблема музыкального языка, средств музыкального производства имеет столь существенное значение для истории художественной культуры и тем более — для судьбы человечества. Он искал чего-то более широкого и общезначимого, чем «частное дело музыкантов», их споры по поводу «тональности» и «атональности», искал новой универсальной, объединяющей людей позиции, на которой могло бы обосноваться все современное искусство, независимо от принадлежности его к той или другой системе языка.

Разрыв Хиндемита с наиболее радикальной частью музыкального авангарда 20-х годов не был случайным. Хиндемит не признавал за представителями шенберговской школы необходимой, с его точки зрения, преемственности культурной традиции и видел в творчестве самого Шенберга лишь «взрыв языковой структуры» музыки, демонтаж здания музыкального искусства по личному произволу, из волюнтаристской дерзости, а не по естественной неизбежности исторического процесса. В этом стремлении нововенцев к «перевороту» Хиндемит усматривал результаты «мании прогресса», развившейся и в художественном мышлении на основе вульгарного материализма XIX века, плохо понятого материалистического учения о непрекращающемся прогрессе науки и общества, механически переносимого в сферу искусства. «Безумие непрерывного прогресса» в музыкальном языке современной композиции должно было, по глубокому убеждению Хиндемита, привести в самом скором времени к полному нарушению коммуникации между творцом и потребителем искусства, между одним и другим композитором, между одной и другой частью публики. Хиндемит, вероятно, ошибался, приписывая именно шенберговской школе «манию» непрерывного

прогресса технических средств музыки и сознательную ставку на «некоммуникабельность» искусства. Творческая зрелость, сложная эволюция и, наконец, физическая смерть большинства «авангардистов 20-х годов» примирила многие противоречия. Композиторы шенберговской школы остались в основном на тех же идейно-эстетических позициях, что и сам Хиндемит. Достаточно напомнить о творчестве Альбана Берга, о таких произведениях, как «Уцелевший из Варшавы» Шенберга. С годами стало ясно, что у Шенберга и Хиндемита гораздо больше общего, чем казалось раньше. Их внутреннее родство как отцов и теоретиков новой западной музыки практически доказано рядом исследований 50—60-х годов. Их общегуманистическая вера в искусство как силу, противостоящую всяческому варварству и антидуховности, оказалась сильнее, чем различия в их композиторской технике, чем «стилистические пустячки» (выражение Хиндемита), о которых сегодня не стоит спорить, если речь идет о самом существовании подлинного искусства.

В последних выступлениях Хиндемита и произведениях, написанных им незадолго до смерти, можно ощутить глубокий пессимизм по отношению к судьбе человека и усмотреть жестокую критику современной культуры и искусства. Хиндемита преследовали видения опустевшей, насквозь «технизированной» земли, мертвой природы, отравленных промышленными отбросами рек и морей, но больше всего его пугал, конечно, насквозь «цивилизованный» современный человек, лишенный духовной сущности, свободный от нравственных обязательств, бесконечно «свободный». Об этой чудовищной и бесплодной «свободе» говорит Хиндемит 15 декабря 1955 года с кафедры Цюрихского университета в лекции на тему «Слушание и понимание непривычной музыки», рассматривая проблему свободы в аспекте современного музыкального творчества:

«Если верить книгам, газетам и журналам, дебатам музыкантов и любителей, всех тех, кто падок на сенсации и радостно приветствует любой так называемый прогресс, то мы живем сейчас в такое время, когда впервые в истории композитору и слушателю полностью предоставлена свобода обработки и восприятия музыкального материала. До чего же скованы были мы рань-

ше!.. 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*¹ — 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. Может быть мы в нашем бушующем море музыкальных волн действительно живем как рыбы в воде, — абсолютно несвободно, скованные множеством ограничительных жизненных правил, окруженные врагами, духовно и физически втиснутые в такие формы, которые не позволяют нам выйти за пределы узкого познания и понимания нашего ближайшего окружения, нашего музыкального мира. Сегодня, как мне кажется, с точки зрения музыки мы находимся в таком же положении, в каком бывает человек из массы («массовый человек») при зарождении новых социальных и политических идей. Ему обещают свободу от ига рабства, от голода, духовного порабощения, от страха и войны. Кажется, что настала эпоха всеобщего счастья. Но лишь спустя несколько поколений понимают, что общая сум-

¹ Страшно сказать (лат.).

ма счастья, предназначенного человечеству и отдельно человеку, была лишь еще раз перегруппирована, перераспределена. Если мы избавились от деспотизма власть имущих, то индустриализация мира требует еще больших жертв. И если мы успешно справляемся с холерой, то чуть ли не с гордостью примиряемся с надвигающимся атомным разрушением земных условий жизни. И вновь поработанные ждут теперь со своей стороны очередного перераспределения счастья, избавления от всяческого зла, свободы, до тех пор, пока и эта волна энергии, исчерпав себя, не уступит место новой, которая в свою очередь тоже иссякнет.

Но в области музыкального творчества нет ничего беспредельного, деревья не растут до неба. Конечно, мы можем создать мелодии, предел которым поставлен лишь границами нашего слуха и нашей инструментальной 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 электролиний, мелодии без витаминов. [. . .].

Примерно 250 лет назад человеческий голос и совместное пение были нормой, исходной точкой для техники музыкальной композиции. Даже самые сложные инструментальные произведения имитационно-полифонического стиля исходили из выразительных возможностей пения. С тех пор инструменты и способы игры на них захватили господствующее положение и диктуют даже способ обращения с голосом. Так мы освободились от диктатуры певческого голоса, сковывавшей нас, и подчинились гораздо худшей диктатуре инструментального голоса. Худшей потому, что инструмент, несмотря на большие пространственно-динамические и тембровые возможности, удалился от исходного, данного нам природой — пения, так что слушателю зачастую остаются лишь искусственные прелести, неспособные пробудить в слушателе волнение и сознание соучастия, так как он не ощущает связи с прежним музыкальным и общечеловеческим опытом.

Вспомните о ситуациях в обычной, немusикальной 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. [...].

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 шенберговских «звукочасочных» мелодий ведет непрерывная, нисходящая, все более освобождающаяся от мистического подтекста и заканчивающаяся простым щекотанием слуха последовательность. Сегодня эти сферические 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. [...] Из всех строительных элементов музыки звучность, окраска звука, наименее значительна. Она имеет еще меньшее значение, чем метр. Музыка, опирающаяся исключительно на этих «пролетариев» среди музыкальных строительных элементов, не может стать большим искусством. [...] Поклонение золотому тельцу звучания в первые двадцать лет нашего века справляло свои

оргии. Несмотря на это, произведения такого рода забыты. Трудно представить себе сейчас людей, которые готовы были разбить себе лоб ради эффектов инструментовки. А во времена Вагнера и раннего Штрауса это было почти что правилом. Преувеличив роль красочности, звуковой стороны музыки, как это и происходит в отношении электронных звучаний, мы на короткое время опять становимся идолопоклонниками тембров и красок, но легко предположить, что период этот будет еще короче, чем прежний, даже если найдется гениальный мастер, который создаст из новых звучаний настоящее произведение искусства. Если мастер этот действительно гениален, он не может подпасть полностью под власть какого-либо одного элемента музыки: он должен будет овладеть ими всеми и уделить каждому в своем произведении надлежащее место. Таким образом, введение новых звуковых средств не дает нам свободы, а, соответственно природе звуковой красочности, способно лишь поработить нас и усыпить.

Однако «читающий» человек будет продолжать утверждать, что в технике письма, во всяком случае, мы теперь стали действительно свободными. Мы сбросили обременительные оковы тональности, о голосоведении и других устаревших технических понятиях мы давно уже не говорим. Традиция — не только ненужный хлам, но и отвратительный провинциализм. Это подтверждают нам двенадцатитоновая техника, сериальная композиция, пуантилизм и конкретная музыка. [...] Но если мы возвратимся мысленно назад, ко многим другим интересным боковым ветвям на главном стволе композиторской техники на протяжении всей истории ее развития: например, к очень ранним опытам композиции на основе примитивной серийной техники, к недолговечной форме развитого органума парижской нотрдамской школы, изоритмическому мотету XIV века, к *musica reservata* и к мадригалу XVI века, который был в высшей степени романтическим, то и последние достижения очень легко включить в этот ряд. Возможно, они более интересны, чем те, ранние, тоже бывшие когда-то сенсацией, но в общем ходе исторического развития от них мало что сохранится. Некоторые отомрут совершенно, другие приспособятся и будут поглощены основным потоком. Относительно других уже ясно, что они лишь по-

рождение моды и сенсации, прекрасно произрастающей во взбаламученной тине послевоенного периода. От них мало что останется по причине их заведомой узости, все более четко проявляющей себя на фоне той свободы, на которую они претендуют. [...] Как только исчезнет первое очарование необычного, эти новые конструкции начнут воздействовать, как в живописи монохромность после цветных картин. Не стоит возражать против монохромности, но вряд ли кому-либо придет в голову видеть в ней высшую ступень развития искусства живописи. Род созвучий, которые я имею в виду, должен, в соответствии с комбинациями двенадцатитоновых рядов, содержать почти сплошь резко звучащие интервалы малой секунды, большой септимы и неподдающегося точной фиксации тритона, которые переходят уже из сферы звуковой в шумовую и кроме того почти не могут быть точно переданы в пении а саррелла, если певцы не воспримут их как составные части четких тональных построений. Сегодня можно писать хоровые произведения, о неисполнимости которых профессиональные певцы и хоровые дирижеры говорят в один голос. Но в духе всеобщего преклонения перед сенсацией они все-таки кое-как осуществляются, и никто не заставит композитора почувствовать, что он сотворил, так как он лично не участвует в разучивании своего произведения. Все исполнения поручаются высоко тренированным специалистам. В звуковом многообразии современного оркестра легко скрыть бесчисленные изъяны, обусловленные несовершенством композиторской техники. Благодарение богу, нашим композиторам, находящимся под покровительством радио, нет особой надобности в том, чтобы браться за чрезвычайно сложное письмо для струнного квартета или еще более трудное — для вокального ансамбля в мадригале. Кроме радио, обилие всяких музыкальных фестивалей заставляет в поисках нового и новейшего буквально вырывать у композиторов из рук едва просохшие партитуры, якобы для того, чтобы способствовать прогрессу музыкальной культуры мира, страны или просто соответствующего города, но скорее всего это происходит потому, что такие фестивали значительно дешевле, чем организация конных бегов или выставка автомобилей, и несмотря на меньшие затраты, гораздо доходнее для городского управления

транспорта. Что же удивляться, если композиторы с радостью используют все столь великодушно предоставляемые возможности и, не считаясь с требованиями нормального композиторского ремесла, вносят свою лепту или по меньшей мере лепточку во всеобщую «весну сенсаций».

После всего сказанного создается впечатление, что в работе музыканта, в частности в композиции, вообще невозможна свобода. Здесь зависишь не только от условий места исполнения, цели, технических и духовных способностей исполнителей и слушателей, даже от фактов, лежащих за пределами музыки: экономических, общественных и политических. Даже сам звучащий материал препятствует нам в свободном осуществлении наших идей. Но испокон веку задача композитора состоит в том, чтобы принимать обусловленные материалом ограничения не только как обузу, а наоборот выгодно использовать их как нечто стимулирующее творчество. Если мне дозволено будет исходить из собственного опыта, то я скажу, что это является даже одной из самых привлекательных сторон композиторской работы, представляющей, если можно так выразиться, даже некоторый спортивный интерес¹.

Так думал Хиндемит в 1955 году, и худшие его предсказания год за годом неуклонно сбывались. «Революционеры моды» захлебывались в бурном потоке «непрерывного прогресса», вольно или невольно оставаясь при этом по ту сторону искусства. Последние размышления композитора о судьбах музыкального искусства свидетельствуют о неизменности его позиции, в которой трезвость взгляда и пессимизм неразрывно связаны. Такова речь Хиндемита «Умирающие воды»² и речь в связи с присуждением композитору премии Бальцановского фонда, в которой композитор неустанно развивает все ту же, не покидающую его мысль о бедственном положении музыки в XX веке, о ложности ее путей:

«Все музыканты прошлого, чьи имена и произведения нам известны, жили в условиях, которые давали им в их работе определенный смысл и направление. Между

¹ Фрагмент лекции Хиндемита приводится по кн.: *Вгипст А. Paul Hindemith, S. 246—253.*

² Эта речь опубликована в журнале «Советская музыка», 1957, № 5, с. 106—112.

композиторами и потребителями музыки существовало взаимопонимание, которое способствовало постоянному развитию музыкально-выразительных средств. Это развитие приспособляло звуковой материал и формы ко вновь возникающим потребностям, однако не позволяло разрушать основные, первичные элементы музыки. Со времени возникновения вокального многоголосия в XV столетии и вплоть до начала нашего столетия выразительные средства музыки, конечно, развивались от простейшего двухголосного органума до мудреных и рафинированных оркестровых произведений. [...] Но все привычное и спокойное в конце концов надоело, от него пытались убежать. Потребитель музыки как партнер и ценитель в рабочем процессе все более и более отеснялся. В обращении с звуковым материалом творец музыки хотел пользоваться безоговорочной свободой: следовало совершенно избегать традиционного; новое во что бы то ни стало провозглашалось как цель всякого сочинительства. Тем самым явно было нарушено равновесие между тем, что предлагает автор, и воспринимающей способностью слушателя. С одной стороны, это приводило к созданию большого количества эзотерической (если не сказать герметической) музыки, с которой среднему любителю и делать-то нечего; с другой — предназначенные для массового потребления формы симфонической музыки, оперы (в которых виртуозность вышла на первый план) и другие формы, где важна тончайшая обработка материала, — постепенно увядают; пишется очень мало камерной музыки, искусство песни в упадке, как и церковная музыка всех вероисповеданий. И прекраснейшая, интеллигентнейшая, человечнейшая из всех форм — мадригальное многоголосное пение а саррелла — мертва. От всего этого мы не стали богаче. Но в тех самых областях, где прогрессивно мыслящий музыкант ждал безграничного богатства, а именно в области гармонии и мелодии, так называемый новый материал не выполнил того, что он, казалось, обещал: вместо бесконечно красочной, выразительной палитры получилось однообразие постоянно вращающихся в одном и том же кругу звуков, в котором нарушается всякая объяснимая связь между звуками и интервалами.

Уже через несколько десятилетий неограниченного использования строительного материала музыки оказа-

лось, что сейчас, как и всегда, между музыкой и шумом существует различие, которое, правда, не твердо установлено в пограничной области, но все же обязывает «музыкальную сторону» к определенным «правилам поведения», для которых высшей инстанцией служит музыкальный слух, сколь бы сложными не были числовые перестановки и прочие конструкции, создаваемые лишь с помощью логарифмической линейки.

В совместной жизни звуков, точно так же, 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. Каким же образом может тогда развиваться музыка? Очевидно, не вдаль и не вширь, как мы видели, не ко все большему расширению и напряжению звучания. После того, как звучащий материал полностью исследован, музыкант находится в таком же положении, как поэты и писатели, которые в своем рабочем материале — языке — ничего существенного изменить и 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: ввысь и вглубь, в высоту духовного (объем которого мы можем постигнуть при сравнении с религией, философией и чистой наукой) и в глубину человеческой психики. Стремление ввысь, 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, которые исходят от производителей музыки без всякой оглядки на потребителя...»¹.

Нетрудно заметить, с какой последовательностью и серьезностью призывает Хиндемит музыкантов нашего

¹ Фрагмент речи приводится по кн.: Hindemith P. Die letzten Jahre. Mainz, 1965, S. 59—61.

времени осознать всю катастрофическую безвыходность того пути, которым и по сей день идет музыкальное творчество стран западноевропейской культурной традиции.

Основные вехи жизни и творчества Хиндемита, одного из отцов и основоположников «новой музыки» Запада, имеют сегодня типологическое значение. Общеизвестная биографическая модель этой «жизни артиста» лишь очень постепенно обрастает индивидуальными человеческими документами. Ощущается недостаток новых публикаций, почти не увеличилось количество вновь опубликованных произведений. Но даже то, что теперь известно о закономерностях идейных блужданий и духовного становления этого художника, дает богатый материал для размышлений об искусстве и времени.

Сюита Пауля Хиндемита «1922» оп. 26

В творческой биографии Хиндемита 1922 год — первая вершина. Это год высоких художественных достижений и роста общественного интереса к его музыке. Композитор создает произведения почти во всех жанрах, которые он когда-либо затронет: опера «Tuttifantchen»; балет «Der Dämon», разнообразная камерно-инструментальная музыка, три вокальных цикла, среди которых особое место занимает «Magienleben» (1922—1923), одно из этапных сочинений Хиндемита. И, наконец, 1922 год — год публичного композиторского дебюта Хиндемита в области фортепианной музыки. Взыскательный к своему творчеству, художник оставил неопубликованными ранние произведения для рояля¹, представив на суд слушателей, очевидно, лишь те, которые отвечали его представлениям о художественной полноценности. Ими оказались два фортепианных цикла: «Tanzstücke» оп. 19 и ставшая знаменитой сюита «1922» оп. 26.

Написанные почти одновременно, эти сюиты при их взаимном рассмотрении рельефно обнаруживают как общие, так и индивидуальные черты.

Обе сюиты пятичастны, обе танцевальны — в них проявилась присущая Хиндемиту «склонность к испол-

¹ Такова судьба Темы с вариациями Es-dur, Рондо h-moll, Маршей в 4 руки, Вальсов в 4 руки оп. 6, цикла «In einer Nacht» оп. 15, Сонаты оп. 17 и др.

зованию танцевальных ритмов во всем их психологическом разнообразии»¹. Своеобразный парадокс состоит лишь в том, что в сюите ор. 19, названной «Tanzstücke», части, ее составляющие, лишены точной жанровой характеристики и названий, в то время как сюита «1922», несмотря на отсутствие обобщающей авторской ремарки, — цепь различных, вполне определенных танцев, соответственно озаглавленных (Бостон, Шимми, Регтайм). Циклы открываются родственными пьесами: Маршем — ор. 26 и маршеподобным вступительным номером — сюита ор. 19, которые близки по языку и характеру ритмики.

Этими, собственно говоря, внешними факторами исчерпывается сходство обоих циклов, ибо сюита-«спутник» «Tanzstücke» — произведение иной авторской задачи.

Танцевальность сюиты ор. 19 менее конкретного характера, не отлившаяся в определенные жанровые формы; здесь позволительно говорить не о Марше — но о маршевости первого номера цикла; трехдольность второй пьесы ассоциируется не столько с вальсовыми прообразами, сколько с инструментальным, танцевального характера скерцо — словом, не жанр в чистом виде, а лишь отдельные черты его формируют существо музыки и ее образную направленность.

Структура сюиты «Tanzstücke» — при внешнем сходстве с «1922» — также не лишена индивидуальных свойств, главное из которых — ее составность: здесь можно говорить как бы о присутствии «сюиты в сюите». Самый развернутый номер ор. 19, четвертый (кстати, единственный, имеющий авторский подзаголовок «Pantomime»), представляет из себя цикл, состоящий из четырех самостоятельных пьес и общего для них вступления. При этом фактура, нервная ритмика, а также некоторые интонационные обороты второй пьесы этого микроцикла напоминают Шимми из ор. 26, а принцип диалогического построения формы и насыщение ее на небольшом расстоянии контрастным материалом отчасти превосхищают контуры одного из разделов «Бостона».

¹ Беляев В. Пауль Хиндемит. Л., 1927, с. 19.

Заключительному же номеру «Tanzstücke» присущи сплав черт, свойственных таким не схожим между собой художникам, как Хиндемит и Стравинский. Многие типичные для Хиндемита особенности мелодико-гармонического письма, равно как и метроритмические свойства музыки (в частности, неоднократно встречающееся в его произведениях отсутствие проставленного в ключе размера, приведшее к свободному чередованию тактов различной длительности — $\frac{6}{8}$ и $\frac{9}{8}$), сочетаются с одним из характерных для Стравинского фактурных приемов — параллельным ведением двух аккордовых рядов, что не может не напомнить о «Петрушке».

В целом же «Tanzstücke» op. 19, несмотря на присутствие в ней выразительных приемов и черт, роднящих ее с сюитой «1922», бесспорно, остается в тени, отбрасываемой последней, ибо этому сочинению не хватает той целостности, точности, мастерской уверенности письма, которые отличают op. 26.

«Tanzstücke» с многочисленностью и пестротой ее образов могла бы быть отнесена к числу «карнавальных» сюит-зарисовок, но недостаточная яркость и некоторая расплывчатость музыки op. 19 не позволяют этого сделать с достаточной уверенностью. Ряд конструктивных несовершенств, к примеру, таких, как несоответствие характера тематизма масштабу формы, имеющее место в финале сюиты, позволяет говорить об этом произведении как о подступах к окончательному овладению языковым и конструктивным мастерством создания фортепианной сюиты.

Сюита «1922» — произведение необычное, яркое, законченное. В основе ее лежит прообраз, близкий старинной танцевальной сюите, строившейся на чередовании контрастных по характеру и темпу танцев. Композиторы разного творческого направления неоднократно обращались к старинной сюите как прототипу своих сочинений, внося подчас весьма своеобразный вклад в развитие старинной основы, насыщая ее новым интонационным содержанием и индивидуально трактуя возможности ее жанрового состава. Различные решения подобной темы демонстрируют столь не схожие между собой произведения, как, например, сюиты Регера, «Гробница Куперена» Равеля и «Suite für Klavier» op. 25 Шенберга.

Однако в создании сюиты «1922» источником для Хиндемита послужил не старицкий, а современный ему музыкальный обиход, богатый ритмами танцевальный быт первых десятилетий XX века, джаз.

Обращение Хиндемита к джазу — несомненно дань «эпидемическому» увлечению джазом, эстрадой, мюзик-холлом, цирком, увлечению, захватившему в эти годы композиторов различной национальной принадлежности и творческой направленности. Во Франции среди них оказался и Дебюсси, который «почувствовал актуальность языка джаза еще до того, как джаз стал модой и лозунгом дня. Его «Кукольный кэк-уок», «Менестрели» и «Генерал Лявин — эксцентрик» — самый ранний отклик Европы на американский джаз»¹. Это и Эрик Сати, чей «Парад» — «не балет в собственном смысле слова, это скорее мимическая сцена, со включением элементов цирка, эстрадного танца и мюзик-холла»². Это, наконец, и сторонники мюзик-холльной эстетики Жана Кокто — композиторы «Шестерки», многие произведения которых в этот период проникнуты духом «машинерии, конструктивизма, мюзик-холла и джаза как якобы выразителей культуры современного города»³.

Использованные Хиндемитом в «1922» танцы, бытующие в музыке этого времени, можно встретить в опере Кшенека «Джонни наигрывает» (Шимми), в «Трехгрошовой опере» Вайля (Шимми); Регтайм используется Стравинским как ритмическая основа его инструментальных произведений — «Регтайма» для 11-ти инструментов, «Piano-Rag-music», в «Истории солдата» и т. д. Однако объединение в целостную инструментальную сюиту таких достаточно необычных для неприкладной, «академической» музыки танцев, как Шимми, Бостон, Регтайм все же прецедента не имеет и составляет специфику сюиты «1922».

Не менее своеобразными в ней оказываются и авторская позиция, художественная задача, особенности отношения композитора к воплощаемому им музыкально-

¹ Конен В. Пути американской музыки. М., 1965, с. 263—264.

² Филенко Г. Эрик Сати. В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 5. Л., 1967, с. 126.

³ Друскин М. Из истории французской музыки XX века. В кн.: Дюмениль Рене. Современные французские композиторы группы «Шести». Л., 1964, с. 25.

му материалу¹. Сюита «1922» — произведение ядовито-ироническое, жёсткое, урбанистическое, отразившее некоторые стороны мировосприятия человека, поглощенного «динамически мощной, но внеличной жизнью города»². Об этом свидетельствует собственный хиндемитовский рисунок на титульном листе произведения, выполненный в манере, близкой графике Георга Гросса. На нем видим «зримо шумную» улицу современного города, кишашую людьми и машинами всех видов; отнюдь небезобидной насмешкой композитора воспринимается и знаменитая его ремарка, предваряющая финальный Регтайм и призывающая исполнителя, забыв все, чему его учили на уроках фортепиано, играть, как машина (!!).

В сюите проявилось свойственное молодому Хиндемиту (да и не только Хиндемиту — известны весьма сходные тенденции в раннем творчестве Прокофьева, Мийо, Онеггера) — стремление подразнить публику, эпатировать ее всякого рода неожиданностями, вызывая то восторг, то негодование критики и прессы с помощью приемов, которым нельзя отказать ни в таланте, ни в выдумке, ни в мастерстве. Единственное, чего им, быть может, изредка не достает — это чувства меры.

Марш. Написанный для циркового номера «Luft-Akt», это первый и абсолютно полномочный представитель образного мира сюиты «1922». Это марш-интродукция, марш-плакат, марш-манифест. В нем автор — уже в художественной манере предстоящего действия — приобщает слушателя к миру смещенному, сначала непривычному — миру эксцентриады, пародирования, гротеска.

В этом странном мире слушатель ощущает себя на первых порах обескураженным и растерянным, ибо неприложимость привычных представлений о том, «что такое хорошо и что такое плохо», к эстетическим усло-

¹ Сходную авторскую позицию занимали в это время Стравинский («История солдата», «Мавра»), Сати («Парад») и некоторые другие.

² Асафьев Б. Хиндемит и Казелла. В журн. «Современная музыка», 1925, № 11, с. 13.

виям сюиты делается очевидной с первых же звуков музыки. Для правильного восприятия и справедливой оценки происходящего необходимо выработать новый ориентир — соответственно данной образной среде, где искажение является нормой. Здесь возможны любые неожиданности, непредвиденные повороты и сочетания самых различных элементов — все обусловлено эксцентрическим духом произведения. Ничему не удивляться и принимать все события Марша как должное и закономерное — необходимое условие для постижения этой музыки.

Трехтактный Vorspiel — издевательская в своей нарочитой политональности фанфара — вступление не только к «Маршу», но шире — заставка («Итак, мы начинаем!») ко всей сюите.



Она важна как выражение ведущей авторской интонации произведения — интонации зло насмешливой, иногда безжалостно едкой.

Цирковому духу Марша отвечает и его подразумеваемая оркестровка: деревянные и медные духовые в сочетании с барабаном, отбивающим характерную рит-

мическую фигуру  .

С первых же тактов в музыке создается устойчивая атмосфера жесткой ритмической дисциплины, в своем выразительном воздействии идущей рука об руку с логикой остро диссонантного мелодико-гармонического развития.

Ритм также обеспечивает либо единую (тт. 1 и 30, тт. 4 и 28), либо сходную пульсацию музыки различных в тематическом отношении разделов (А и В) Марша, принимая на себя функцию их сцепляющего элемента. Время, закованное в неумолимый «метрический корсет»,

делается активным творцом господствующего в марше состояния неколебимой механичности и «неодушевленности».

Форма же этого своеобразного «танца автоматов» не столь художественно безупречна, сколь математически безошибочна: строгая трехчастность (А В А), с идеально точной репризой (фактически *da capo*), отличается подчеркнутой членимостью на дву-, четырех-, восьми-такты, приведшей к отсутствию в Марше неквадратных построений.

К такой, до гипертрофии последовательной маршевой нормативности примешивается еще одна черта, правда, менее рельефно ощущаемая; будучи в значительной мере второстепенной и завуалированной, все же в сочетании с основной она дает своеобразный пример жанровой двуплановости хиндемитовского танца.

Речь идет о чертах скрытой двудольной полонезности, содержащейся в музыке крайних разделов Марша, незаметной при первоначальном соприкосновении с материалом и обнаруживающей себя лишь благодаря внимательному вслушиванию. Одна и та же ритмическая

формула  , воплощенная различными

интонационно-регистровыми и артикуляционными средствами, служит созданию танцевальных образов различного наклона — марша и полонеза. Так, единый для всех голосов музыкальной ткани «барабанный» ритм тяжеловесного диссонирующего аккорда (такт 8) — несомненно, маршевый атрибут:



локализованный же в аккомпанирующей сфере и фактурно видоизмененный, он не может не вызвать в памяти ряда красноречивых полонезных ассоциаций.



Шопен. Полонез A. dur



Шопен. Полонез-фантазия



Гипотеза о наличии в Марше вторичных жанровых контуров приобретает большую убедительность при изучении еще одного ряда сопоставлений музыкального материала Марша с некоторыми темами шопеновских полонезов:



46 Шопен. Полонез d-moll

5a Хиндемит „1922“ Марш

56 Шопен. Полонез B-dur

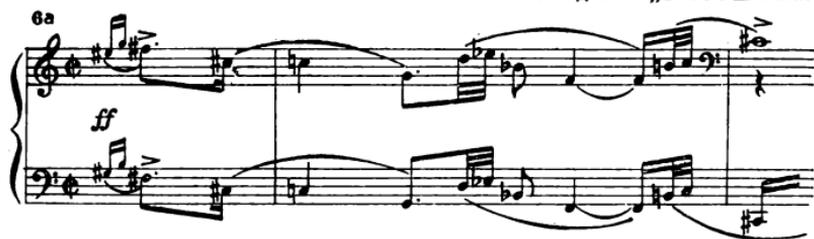
Прием столь своеобразного жанрового синтезирования едва ли применен Хиндемитом сознательно, специально. Тем не менее, находясь в полном соответствии со всем арсеналом использованных в Марше выразительных средств, прием этот «работает» на усугубление основных черт музыки Марша, обостряя присущий ей характер пародийного, гротескного шествия.

Если же вспомнить пятидольный Вальс из Шестой симфонии Чайковского и четырехдольный Полонез из I акта оперы Прокофьева «Война и мир» — примеры, утверждающие, что «и невозможное возможно», то первоначальная слуховая реакция протеста против подобного жанрового смешения сгладится, и это явление займет свое место в ряду ему подобных.

Шимми. Второй номер сюиты продолжает линию гротескного эксцентрического танца, начатую вступительным Маршем. Напоминая отдельными чертами — нервностью, изломанностью, некоторой взвинченностью — Бостон, Шимми в значительно большей мере предвосхищает Регтайм приверженностью к остродиссонантным мелодико-гармоническим средствам, преобладанием аккордового письма, а особенно — ведущей ролью синкопы в формировании ритмического облика Шимми. Это обусловлено, очевидно, родством двух названных жанров, проявляющимся в двудольности и уже упомянутой синкопированности — самыми характерными чертами как Шимми, так и Регтайма.

Вследствие этого родства можно обнаружить большое сходство Шимми Хиндемита с Регтаймом Стравинского для 11-ти инструментов, проявившееся как в общем характере музыки — подвижной, остро ритмизованной, ладово и тонально неоднозначной, так и более конкретно — в интонационной, тематической, ритмической близости. Поражают и сходные принципы инструментовки, реальной у Стравинского и подразумеваемой в фортепианном Шимми Хиндемита. Достаточно сравнить чередующиеся в обоих произведениях унисонные фразы вступления, неоднократно встречающиеся на протяжении пьес обоих авторов, с тематическими образованиями аккордового склада:

Хиндемит „1922“. Шимми



Стравинский. Регтайм



7а Хиндемит „1922“ Шимми

76

Стравинский. Регтайм

8а

Хиндемит. „1922“ Шимми



Изошренность и тщательность артикуляционно-динамических указаний Стравинского и Хиндемита усугубляют сомнение в случайности столь поразительного сходства.

Композиция Шимми предельно проста: в ее основе — последовательность двух самостоятельных частей, не связанных ни образным, ни тематическим родством. Они объединяются лишь неуклонно проводимым принципом остигатной синкопированности и преобладанием характерной для интонационного языка Хиндемита квартовости, здесь подчас назойливой. В применении этой квартовости есть, однако, различие: если в первой части Шимми она является преимущественно основой мелодики и способствует формированию такой черты музыки, как угловатость, зигзагообразность, то во второй части квартовость играет роль гармонического фундамента, придавая ей черты тяжеловесной неуклюжести и массивности.

В музыке первой части Шимми останавливает внимание, прежде всего, тематическое и ритмическое богатство составляющих ее элементов, быть может, и захватывающих мозаичным разнообразием, но несомненно создающих впечатление «слепящей» слух пестроты. С калейдоскопической быстротой мелькают различные тематические образования, подчас резко контрастные: завораживающие своей застылостью (тт. 5—6, 15—16) и, благодаря синкопированному ритму, откровенно танцевальные (тт. 10, 12—13); гарцующие с злой, издевательской властью (тт. 19—25) и надсадно-пронзительные в своей обнаженной диссонантности и регистровой обособленности (тт. 26—30).

Из-за краткости и многочисленности эти тематические «осколки» не успевают создать ни устойчивости

какого-либо одного эмоционального состояния, ни постепенности в музыкальном развитии. Быстрое, свободное и неожиданное чередование подчеркнуто незавершенных мыслей — образно-конструктивный стержень музыки первой части Шимми.

Этому драматургическому принципу противоположно композиционное оформление второй части Шимми. Она построена на неуклонном развитии единственного образа, одной мысли, одной темы, проходящей ряд регистрово-фактурных и динамических стадий по пути интенсивного нарастания.

В монументализации, огрублении, диссонантном утолщении темы второй части равно важные роли играют — последовательное увеличение количества голосов (эквивалентное оркестровому приему включения новых групп на пути к кульминации произведения), рост динамики — соответственно этому увеличению звуковой массы — и вовлечение всех регистров фортепиано в одновременное звучание. Все это способствует созданию мощной кульминационной зоны не только самого Шимми, но и всей первой половины сюиты «1922», возникает иллюзия если не оркестрового *tutti*, то, во всяком случае, участия нескольких фортепиано. Одновременное звучание тринадцати-, четырнадцатизвучий на «*fff*» (тт. 73—74) — явный просчет композитора, так как наступает момент, за пределами которого дальнейшее нагнетание безгранично растущей циклопической сверхкульминации наталкивается на «порог» восприятия, и все оказывается «холостым залпом».

«*Nachtstück*». Архитектонический центр сюиты «1922» — «*Nachtstück*», «поющий об одиночестве души»¹. Это своеобразный лейтжанр хиндемитовской музыки, разновидности которого неоднократно встречаются в самых различных произведениях композитора, таких, как Камерная музыка № 1 ор. 24 № 1, Квартет ор. 22 № 3, Скрипичный концерт.

Однако «именно эта сюита содержит первый (разр. моя. — А. Ш.) хиндемитовский *Nachtstück*, кото-

¹ Schuh Willi. P. Hindemith. «Zeitgenössische Musik», Zürich Atlantis-Verlag, 1951, S. 93.

рый своей нежной, лишенной патетики углубленностью, своей новой лирической интонацией высказывания отчетливо связан с великой традицией немецкой романтической музыки»¹.

Вместе с тем, «Nachtstück» сюиты «1922» поражает почти полным отсутствием свойств, которые роднили бы его с образным миром обычного ноктюрна, представленного многими образцами. Это и не поэтические картины, навеянные тихой и величественной красотой ночной природы, или исполненные глубокой психологической силы драматические сцены ноктюрнов Шопена; это и не экстатическая любовная лирика листовских «Liebestraum». Хиндемитовский аналог романтического ноктюрна — образец «абсолютной музыки», куда более близкий к типу медленной части непрограммного сонатного цикла (по характеру, скорее, камерного, чем симфонического), нежели к номеру программной сюиты для фортепиано.

В драматургии сюиты «Nachtstück» выполняет роль эмоционального противовеса ее крайним частям, тем более необходимого и желанного в произведении, где удельный вес музыки, олицетворяющий стремительное, динамически-действенное начало, столь велик.

Неспешное сосредоточенное размышление, отличающее «Nachtstück», облечено в строгую хоральную звуковую оболочку, чуждую какой бы то ни было декоративности или эффектной жанровости. Созерцательность же и углубленность, свойственные музыке, как нельзя лучше соответствуют предполагаемому стремлению автора и слушателя «остановить мгновение», чтобы осмыслить и упорядочить многообразие и подчеркнутую необычность впечатлений, которые щедро расточает музыка танцевальных номеров.

Однако эти реальные свойства музыки «Nachtstück», благодаря разительной контрастности с предшествующими пьесами цикла, маскируют менее очевидные, но не менее существенные ее черты.

Так, не сразу обнаруживается танцевальное происхождение первой темы «Nachtstück», ее родство с двумя

¹ Zillig Winfried. Hindemith, Aufruhr und Selbstbescheidung. «Variationen über neue Musik». Numphenburger Verlagshandlung. 1959, S. 125.

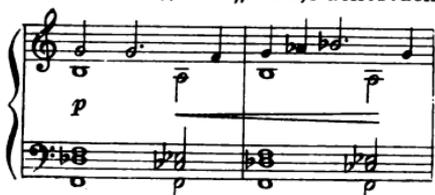
почти несовместимыми прототипами — сарабандой и мазуркой. Торжественно-размеренный характер музыки, неторопливый темп и широкий размер, особенности фактурного облика темы (сочетание мелодии с аккордовым аккомпанементом) напоминают о ее несомненных связях со старинным испанским танцем; ритмический рисунок,

укладываясь в схему:  (ср.

с ритмами шопеновских мазурок 

и воспринимаясь «немазурочно» из-за размеренного движения, позволяет говорить и о втором далеком предтече темы «Nachtstück»:

9a Хиндемит „1922“, Nachtstück



96 Шопен. Мазурка op. 24, № 4



9в Шопен. Мазурка op. 59 № 2



Ведущим принципом драматургии «Nachtstück» является широко трактуемый контраст, воплощенный всем комплексом доступных автору средств. «Nachtstück» — единственная пьеса сюиты, где средняя часть построена на абсолютно новой теме, ничего общего с основной не имеющей (в отличие, к примеру, от Марша, в котором вторая тема воспринимается как развитие первой).

В «Nachtstück» призрачная тема средней части не сближается образно с первой и в развитии, как это было в Шимми (см. вторую тему Шимми — тт. 49—80). Не имея в сюите «1922» ни «предков», ни «потомков», тема эта повисает в памяти как неправдоподобный сон.

Но не только сферы реального и иллюзорного сопоставлены в двух разделах «Nachtstück»; остро сопряжены и две категории выразительных средств: плотной хоральной фактуре первой темы противостоит разреженное аскетическое двухголосие второй; преобладание среднего и низкого регистров в первой оттеняется холодноватостью флейтового регистра во второй; интенсивный динамический рост темы первого раздела, сопровождающийся охватом почти всех регистров фортепиано¹, соотносится со своеобразной регистровой остинатностью темы второго раздела² и экстенсивностью его

¹ Прием, в такой решительной степени определивший судьбу кульминации Шимми (см. тт. 62—80).

² Поражает сходство начальных фраз этой темы с побочной партией первой части Третьего фортепианного концерта Рахманинова

10a **Ein wenig belebter** Хиндемит „1922“ „Nachtstück“

Sehr zart und leise

106 **a tempo** *espressivo* Рахманинов. Третий концерт для ф.-п. с оркестром, I часть

динамического плана. Сопоставлены и два противоположных типа мелодики — речитативно-декламационной и вокальной, распевной. При этом тему вокального типа композитор помещает в решительно невокальный регистр, тем самым как бы насильно лишая ее возможности пропеть в полный голос.

Наряду с уже упоминавшейся тенденцией композитора лишить жанр ноктюрна многих присущих ему черт, в таком своеобразном регистрово-тембровом «насилии» Хиндемита над природой темы, сказалась антиромантическая тенденция, столь характерная для всей сюиты в целом. О ней писал Б. В. Асафьев: «И здесь в центре сюиты помещен холодно бесстрастный момент: ноктюрен, антиромантический в том смысле, что в нем и следа не осталось от старой доброй поэтичнейшей романтики Вебера и Мендельсона, с ее истоками в природе, в созерцании ее. Вместе с тем, ноктюрен этот, все-таки, романтический эпизод, каких не мало у Хиндемита, поскольку он позволяет своей музыке время от времени растворяться в ощущениях тишины, покоя и неподвижности, вне водоворота жизни. Но это иная — новая — романтика, романтика города...»¹.

Бостон. Эта пьеса самая развернутая и, несомненно, самая своеобразная часть сюиты «1922». Своеобразие ее многолико, разнопланово и отнюдь не во всех проявлениях открывается «невооруженному глазу».

В отличие от трех остальных танцев сюиты — Марша, Шимми и Регтайма, Бостон не изумляет слушателя каскадом неожиданностей, не оглушает неумеренной диссонантностью, не поражает смелостью жанровых сплетений.

Выбор иных приемов воплощения обусловлен качественно иным объектом пародирования; это — насмешка над сентиментальностью, пародия на поверхностное чувство и свойственную ему чрезмерность выражения, и осуществлена она не прямолинейно, но не без изысканности, пусть не с легкостью расшифровки авторского намерения, зато глубоко и последовательно.

¹ Асафьев Б. Элементы стиля Хиндемита. В журн. «Новая музыка», 1927, № 2, с. 19.

Первоначально Бостон развивается как эффектная хореографическая сцена в двух планах: сольный танец и массовый танцевальный «припев». Сцена пронизана едва уловимой усмешкой, как бы выдающей нетождественность автора произведения его герою.

Привычность неоднократно повторяемого, а не индивидуальная неповторимость, нервический излом псевдоизысканного, а не живой трепет лирического, готовность музыки встать в шеренгу знакомого, похожего, уже некогда слышанного и оцененного — наводят на мысль о том, что в первом разделе Бостона присутствует своеобразный «культ банального».

Тонко подчеркнутая непервозданность интонационных и ритмических контуров, почти вызывающее благозвучие, обязательность «упойтельного вихря вальса», чувственно-томных замираний на ферматах и «жестких» кадансов — все это знаменует торжество стереотипа в Бостоне и придает его музыке некоторый привкус пошлости:

11 Allegro Хиндемит. „1922“, Бостон accel.

12



Возможность подобного толкования музыки этой части основывается на подчеркнутом отсутствии в Бостоне столь непрременной для сочинений Хиндемита интонационно-гармонической и ритмической новизны и специфичности.

Однако реальное развертывание событий в Бостоне обнаруживает, что здесь содержится не только ироническая зарисовка чрезмерной чувствительности и утрированной страстности. Вторжение абсолютно новой по характеру образной сферы, казалось бы, инородной и не предусмотренной предыдущим развитием, поворачивает его в иную плоскость, придавая несвойственную ему доселе смысловую объемность и многоплановость.

Такой перелом заставляет ретроспективно переоценить мнимую однозначность предшествующего и придать ему функцию некоего объективного фона, на котором развертывается драматический диалог. Эпизод столкновения гневно-повелительного речитатива, полного все возрастающей интонационной (истинно хиндемитовской) напряженности, с неизменными тревожно-набатными аккордовыми репликами вступления¹ — смысловой и драматургический центр Бостона².

¹ Аккорд *cis*, несмотря на отсутствие в нем терцового тона, определяющего ладовое лицо трезвучия, воспринимается как минорный. Иллюзия минорности аккорда с пропущенной терцией создается косвенной его характеристикой — благодаря форшлагу (*ad*) — тонической квинте тональности D — неаполитанской (II—) для *cis*-moll.

² Включение же в этот раздел аккордов вступления (см. т. 1) позволяет сравнить такой прием с литературным или сценическим, когда эпизодический поначалу персонаж с развитием действия выдвигается на первый план, становясь главным.

14

ppp

ff

Образная рельефность музыки и качество контрастности материала позволяют трактовать Бостон как своеобразную остросюжетную сцену со сложной составной драматургией. Здесь явно различимы два несходных образно-композиционных плана: первый — собственно балет (сольный танец — тт. 3—23, массовый танец — с такта 24), второй — развернутый пантомимический эпизод (тт. 116—164).

Таким образом, своеобразие Бостона коренится не только в самом банальном как предмете гротескного пародирования (первый раздел), но в его сочетании со вторым — самостоятельным, весомым и внутренне конфликтным началом (второй раздел), точнее — в конечном художественном результате этого сочетания.

Регтайм¹. Пятый номер сюиты «1922» предварен, как уже говорилось, авторской ремаркой, адресованной

¹ Вот как характеризует этот жанр В. Конен: «Регтайм — исключительно фортепианный жанр. Но трактовка фортепиано в этом эстрадном жанре не имела ничего общего ни с романтическим пианизмом конца XIX века, ни с новым фортепианным стилем импрессионистов [...]. Фортепиано в регтайме трактовалось как инструмент не мелодический или гармонический, а ударный, [...]. Техника регтайма основывалась на стаккатных звучаниях, на аккордовых кляксах, на жестких и необычайно заостренных ритмических акцентах [...]. Регтайм привнес в зрелый джаз свойственную ему ритмическую дуплановость и жесткий «ударный» инструментальный облик». (Конен В. Пути американской музыки, с. 231—233).

исполнителю и поданной в не менее эксцентричной, нежели сама сюита, форме:

«Правило применения!

Не обращай внимания на то, чему тебя учили на уроках музыки.

Не раздумывай долго, четвертым или шестым пальцем ты должен взять *ре-диез*.

Играй эту пьесу дико, но всегда в крепком ритме, как машина.

Рассматривай здесь рояль как интересный вид ударного инструмента и поступай соответственно этому».

Регтайм — «кульминационный взрыв» сюиты «1922», апофеоз всего жесткого, механичного, необузданного, что в столь существенной степени определило облик произведения в целом. В совокупности со вступительным Маршем завершающий Регтайм образует образные и конструктивные границы цикла, его «гранитные берега». Но если и Марш, и Шимми при смысловом главенстве и количественном преобладании в них музыки «мускулистой», динамичной, дерзкой все же содержали хотя бы небольшие разделы иного характера, то Регтайм предстает свободным от подобных отступлений. После явной умеренности мелодико-гармонического языка Бостона музыка Регтайма создает почти физическое ощущение лавины, обрушивающейся с пугающей неуклонностью и огромной внутренней энергией.

Принцип ритмической организации Регтайма — остинатность, преобладание аккордовости, а главное всеподчиняющее господство в музыке моторно-нагнетательного начала — приближают этот номер скорее к токкату, нежели к предшествующим ему танцевальным номерам.

Регтайм построен на двух различных темах. Лежащая в основе его первой темы характернейшая «эксцентрическая ритмоинтонация»¹ — синкопа на мельчай-

¹ Эта ритмоинтонация концентрирует в себе зерно ладоинтонационного конфликта темы, ибо она есть полное отрицание настойчиво продекларированного *cis-moll*: вместо *e—f*. Последующие звенья секвенции с помощью аналогичной синкопы, усиленной акцентом и *sf*, закрепляют инородную для основного *cis-moll* тональную сферу: подчеркнуты звуки *c* и *a* — таким образом, утверждено трезвучие *f—a—c* (IV низкая ∞ III высокая мажорная в *cis-moll*).

шей доле — шестнадцатой, к тому же последней в такте, разрывающая движение судорожной внезапностью кратких остановок, не осуществляет до конца тормозящей функции, так как преодолевается господствующей в пьесе токкатной стремительностью и активностью развития:

15 Регтайм

Наиболее разительным примером «победы токкатности» в Регтайме может служить его средняя часть. Тема ее словно рождена быть темой фуги или фугато — таковой ее делают «тезисность», аскетичная четкость рисунка, специфика ритмических контуров:

16

Однако столь благодарная полифоническая потенция темы остается не реализованной: общий принцип развития торжествует над индивидуальной природой темы.

Неукротимая энергия, безостановочное ураганное движение, вулканичность как бы символизируют в финале сюиты «1922» победу объективного, внеличного начала.

Сюита «1922» Пауля Хиндемита — одно из убедительных свидетельств яркости первого творческого взлета композитора. В его фортепианной музыке это произведение — смелое, полное вызывающе дерзкой силы — единственное в своем роде, ибо сферой воплощения свойственных его раннему творчеству тенденций развенчания и ниспровержения художественных идеалов романтизма явились, в основном, оперный и отчасти камерно-инструментальный жанры. На долю же его фортепианной музыки приходится не столько отрицание чуждых Хиндемиту творческих принципов¹, сколько утверждение системы образно-композиционного, фактурного, тонального мышления композитора².

Трактовка Хиндемита танца в сюите «1922» прямо противоположна романтической, в частности, шопеновской: стремлению Шопена максимально опозитизировать танец, поднимая его над бытом и повседневностью, Хиндемита противопоставляет свое активное намерение огрубить танец, лишить даже намек на романтический ореол, наделить его чертами нарочито прозаическими — будничностью, трезвой деловитостью.

Музыка сюиты поражает удивительной наглядностью, конкретностью содержания, доходящей до почти осязаемой сюжетности. Она словно рождена для синтетического театра с его разнообразным арсеналом выразительных средств — от танца и пантомимы (Бостон) до цирка (Марш), акробатики, эстрады, которые сочетаются с использованием джазовых ритмов и форм.

¹ Это, несомненно, обусловлено и хронологией творчества Хиндемита; подавляющее большинство его произведений для фортепиано (вспомним сонаты, «Klaviermusik», «Ludus tonalis») написаны позже, когда «пафос отрицания», столь понятный в творчестве молодого композитора, уступил место более мудрому «пафосу созидания», знаменующему вступление художника в полосу творческой зрелости.

² Мы далеки от мысли трактовать сложные проблемы художественной эволюции и становления стиля композитора упрощенно и схематизированно, представляя отрицание и утверждение как два обособленных, сменяющих друг друга во времени процесса: разумеется, отрицание одних творческих принципов есть одновременно неизбежное утверждение других; здесь речь идет о ведущем, преобладающем начале в творчестве, о его духе и направленности.

Образная рельефность и броскость музыки «1922» позволили Асафьеву сказать в свое время, что «каждая из частей сюиты — яркий и дерзкий плакат, а сюита в целом — поэма современного города»¹.

*

С момента рождения сюиты «1922» прошло полвека. Страсти, бушевавшие вокруг этого сочинения и близких ему по духу, улеглись. Атмосфера скандальности, нередко сопутствовавшая их премьерам осталась в далеком прошлом. Длительный временной интервал и отчасти сама судьба произведения, без сомнения, не во всех случаях справедливая, все же могут обеспечить достаточную объективность в оценке и определении истинной художественной ценности сочинения.

Многое из того, что вызывало тогда столь бурную реакцию возмущения у слушателя, сегодня кажется наивным или даже устаревшим. Не вызывает былого гнева и несколько взвинченная эмоциональная атмосфера сюиты, и издевательская хлесткость ремарки; в крайностях мелодико-гармонического языка, фактуры, динамики многоопытный современный слух способен распознать и чрезмерность, и нарочитость.

Сюита «1922» зафиксировала не самую значительную и не слишком долговечную стадию в формировании художника, произведение которого, на наш взгляд, скорее меткий эскиз, зарисовка «на злобу дня», нежели исчерпывающая, созданная с необходимым отбором отражаемых явлений и средств воплощения картина многогранной и сложной жизни современного города.

¹ Асафьев Б. Элементы стиля Хиндемита. В журн. «Новая музыка», 1927, № 2, с. 19.

„Ludus tonalis“

Основные особенности формообразования

В творчестве Хиндемита особое место занимает полифонический цикл «Ludus tonalis» («Игра тональностей», 1942), написанный в честь 200-летия со дня завершения Бахом второго тома «Wohltemperiertes Klavier». Изданный в 1944 году «Ludus tonalis» дополнил список произведений подобного рода. Мировая литература знает всего лишь три полифонических цикла, в которых нашла блестящее воплощение многообразная техника полифонического письма¹. Кроме упомянутых двух сборников, имеются в виду «24 прелюдии и фуги» Д. Шостаковича. Но, обращаясь к одной и той же форме полифонических «высказываний», композиторы по-разному использовали многообразие контрапунктических приемов и форм.

«48 прелюдий и фуг» Баха, открывшие этот список, дважды охватывают 24 диезных и бемольных тональности в их хроматической последовательности. Появлению «Хорошо темперированного клавира» предшествовал длительный процесс проникновения в музыкально-звуковую систему и утверждения в ней замкнутого темперированного строя, вытеснившего собой неравномерные интервальные соотношения между ступенями музыкальной системы предшествующих разомкнутых строев.

¹ Здесь следует упомянуть и о 24 прелюдиях и фугах Щедрина, написанных им в 1966—1971 годах.

Смелое изобретение хальберштадтского мастера Андреаса Веркмейстера, разделившего октаву на 12 равных полутонов и открывшего возможности практического применения 24 мажорных и минорных тональностей, долгое время оставалось вне творческой практики композиторов. И только в «48 прелюдиях и фугах» Баха, заключающих в себе характерные особенности всех 24 тональностей, распределенных в порядке следования звуков диэзной и бемольной хроматической гаммы, совершенство темперации музыкального строя нашло свое яркое художественное подтверждение.

Высочайшее мастерство в использовании разнообразных возможностей полифонической техники, которым отмечен этот сборник, находит дальнейшее претворение и в другом произведении Баха — «Kunst der Fuge», представляющем собой цикл фуг и канонов, написанных на одну тему.

Д. Шостакович, обратившись в 1951 году к созданию полифонического цикла, в отличие от «Хорошо темперированного клавира» Баха, в порядке следования своих «24 прелюдий и фуг» отталкивался уже не от хроматики, а от диатоники. «24 прелюдии и фуги» Шостаковича строятся по кварто-квинтовому кругу, исходя из особенностей ладового тяготения семиступенного звукоряда. Здесь представлены 12 мажорных тональностей, с их 12 параллельными минорными, охватывающие таким образом весь круг диэзных и бемольных тональностей. И хотя Шостакович во многом основывался на традициях классической баховской полифонии, его сборник является примером нового, весьма своеобразного освоения и совершенствования этих традиций.

Иное, совсем необычное претворение эти же традиции нашли в цикле «Ludus tonalis» П. Хиндемита. Двенадцать фуг, включенных в этот цикл, задуманы им как «контрапунктические, тональные и пианистические упражнения». Однако они далеко выходят за пределы поставленной задачи, являя собой блестящий пример использования возможностей полифонического письма в условиях логики хиндемитовского двенадцатитонового звукоряда, отличного и от хроматики Баха, и от диатоники Шостаковича.

Хиндемита можно отнести к числу композиторов-эволюционистов, строящих свое искусство на современ-

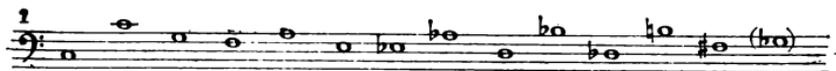
но переосмысленных связях с прошлым, а в чем-то отчасти на отрицании этих связей, возвышая над ними созданные им новые теоретически и практически обоснованные музыкальные закономерности.

В рамках данной статьи нет необходимости подробно рассматривать все стороны теоретической концепции П. Хиндемита. Однако представляется целесообразным напомнить здесь отдельные ее положения, чтобы яснее предстали те формообразующие принципы цикла «Ludus tonalis», о которых пойдет речь.

Отказываясь от норм мажоро-минорной системы, Хиндемит создает совершенно необычную, четко сформулированную им рациональную теорию звуковых взаимоотношений. Исходя из акустических возможностей звукоряда, он находит новый сплав составляющих его двенадцати звуков. Но это иная, не сходная с додекафонией, организация звуков, в основе которой лежит свойство их акустической близости.

Хиндемитовское 12-тоновое семейство мирно уживается вокруг одного тонального центра, несмотря на нарушение обычных ладотональных связей. Здесь каждая из тональностей именуется уже не мажором или минором, а тональностью «до», «соль», «фа» и т. д.

Основываясь на последовании звуков обертонового ряда, Хиндемит предлагает наиболее естественную, с его точки зрения, систему расположения двенадцати хроматических тонов, не исключаящую, однако, и иных комбинационных построений, основанных опять-таки на родстве звуков, но уже, конечно, уступающих универсальности выведенного им основного ряда:



Тональность в понимании Хиндемита перестает быть догмой, «она не есть — данная природой предпосылка звуковых явлений», как говорит сам композитор. Тональность возникает, осуществляется, образуется на определенном отрезке времени, когда произошло определенное развитие, определенное взаимодействие интервальных, аккордовых и мелодико-ритмических комплексов, выявивших свою тональность. «Ощущение тональ-

Звучание каждого аккорда подчиняется его интервальному составу. Поэтому, группируя аккорды по принципу возрастания интенсивности создаваемого ими гармонического напряжения, композитор отталкивается от гармонических свойств составляющих их интервалов как «основного рабочего материала» при построении аккорда, выявляя в самих интервалах различную степень гармонической активности.

Хиндемит считает, что наиболее сильное гармоническое действие заключено в квинте, в то время как малая секунда и большая септима обладают самой слабой активностью. Остальные же интервалы оказываются промежуточными и группируются в порядке ослабления их энергии, убывающей по мере удаления от квинты к большой септимае.

Вот что пишет Хиндемит об основном тоне аккорда: «Если в аккорде имеется квинта, то нижний ее звук является основным тоном всего созвучия; так же обстоит дело с терциями и септимами, если в аккорде нет другого более сильного интервала... При кварте, секстах и секундах — наоборот: если они самые сильные интервалы в аккорде, то основным тоном является верхний их звук. Из удвоенных в октаву звуков имеет значение лишь один, а именно нижний. Если сильнейший интервал встречается неоднократно, то для определения основного тона служит наиболее нижний из них», поскольку «медленнее колеблющиеся низкие тоны в созвучиях имеют больший звуковой вес, чем верхние»¹.

Такой подход к анализу аккордовой структуры и определению основного тона в ней не вызывает необходимости «приведения звуков аккорда к основному виду», но и не отрицает, однако, возможности обращения аккордов.

Различие между аккордами определяется не только их интервальной структурой, но и ролью основного тона, который в одних случаях, совпадая с басом, придает аккорду самое устойчивое положение в гармоническом рельефе, а в других случаях, помещаясь в верхних голосах, выводит аккорд из его устойчивого состояния и

¹ См. об этом подробно в статье: Холопов Ю. Проблема основного тона в теоретической концепции Хиндемита. В кн.: Музыка и современность. Вып. 1, 1962.

позволяет говорить уже не об основном виде аккорда, а о его обращении.

Таким образом, основной тон тональности может стать родоначальником множества аккордовых конструкций, которые можно приравнять по значению к тоническому трезвучию мажоро-минорной системы.

Основываясь на различии гармонического действия тех или иных аккордов, зависящего от гармонических свойств составляющих их интервалов, Хиндемит предлагает особую классификацию аккордов, разделяя их на два класса с тритоном и без тритона, поскольку тритон, из-за отсутствия в нем основного тона, лишен гармонической определенности и выделяется композитором в самостоятельное созвучие. Хиндемит различает шесть групп аккордов, выявляющих различную силу их гармонического веса. Смена тех или иных аккордовых структур может сохранять уровень гармонического напряжения, или же в различной интенсивности ослаблять его в горизонтальном и вертикальном направлении.

В результате исследования гармонии, мелодий и ритма Хиндемит выводит понятие о «тройке энергии» — ритмической, мелодической и гармонической, заключенной в аккордовых комплексах.

Сформулированные и обоснованные понятия и предположения композитора приобретают вид логичной и вполне оправдывающей себя теоретической системы¹. Стройность и разумность системы Хиндемита вытекают органически из его творческой практики, что служит ярчайшим утверждением ее, доказательством ее правоты.

Композитор не порывает с традициями, он лишь «корректирует» или совершенствует их по-своему, что ставится в вину композитору некоторыми музыкантами современности, считающими его позицию «тормозом на пути неудержимой эволюции музыки», на пути «потребности к самовыражению» и проявлению «естественного темперамента».

¹ Более детальный и обстоятельный анализ системы Хиндемита см. в уже названных нами статьях Ю. Холопова «О теории Хиндемита» («Советская музыка», 1963, № 10), «Проблема основного тона в теоретической концепции Хиндемита» («Музыка и современность», вып. 1. М., 1962) и Н. Гуляницкой.

Яркое новаторство Хиндемита находится в тесной близости с национальными истоками и традициями прошлого, как немецкой, так и всей европейской культуры, в частности искусства Баха — «отца» современной музыки. Как указывает критика, «в музыке Хиндемита можно заметить несколько градаций «необахианского» стиля — от возвышенного любовного «пересказа» баховских образов... до глубокого претворения этих принципов письма в условиях новых образов и музыкальных средств¹.

При всей преемственности, цикл «Ludus tonalis» Хиндемита глубоко индивидуален и содержит много новых, подчас необычных решений вопросов, касающихся полифонической техники и полифонической цикличности. Уже само построение цикла несет в себе черты, отличающие его от построения сборников Баха и Шостаковича. Одной из таких черт является единство и цельность произведения, в котором ни одна из фуг не может рассматриваться изолированно, вне связи с другими. Необычен и тональный план цикла. Цементирующим элементом, объединившим 12 фуг воедино, является 12-тональный ряд, имеющий структуру 12-тоновой гаммы, о которой говорилось выше (см. пример 1). Этим и обуславливается количество фуг — 12. Одиннадцать тональностей в порядке последовательно ослабляющегося родства сгруппированы вокруг одного основного тонального центра С, в котором и написана первая фуга. Именно тональность С является определяющей тональностью всего циклического построения «Ludus tonalis». Вторая фуга осуществляет собой следующую наиболее близкую к С тональность G, третья — также близкую тональность F, четвертая, пятая, шестая и седьмая фуги осуществляют тональности терцового родства к исходной С (то есть тональности E — Es — A — As). Седьмая фуга завершает собой первую волну близких тональных образований и композитор замыкает эту вол-

¹ Леонтьева О. Карл Орф и Пауль Хиндемит. В кн.: Музыка и современность, вып. 1. М., 1962, с. 281. Здесь следует напомнить о 24-х прелюдиях и фугах Р. Шедрина, о которых мы уже говорили. Первый том, вышедший в 1966 году, содержит 12 прелюдий и фуг в диэзных тональностях; второй (1971) — 12 прелюдий и фуг в бемольных.

ну, совершив в конце седьмой фуги модуляцию из As в исходную тональность С.

Дальнейшее чередование фуг иллюстрирует закономерное последование родственных тональностей на основе терцово-квинтовых связей с предшествующими. Двенадцатая фуга in Fis представляет собой наивысшее удаление от родоначальной тональности. Она и завершает 12-тональный ряд фуг.

Таким образом, композитор как бы в крупном плане демонстрирует звучание своего 12-тонового ряда, каждый тон которого в данном случае не просто один из звуков этого ряда, а основной тон тональности. Но и в каждой из 12 тональностей получает свое развитие, свою «игру» семейство двенадцати звуков. Поэтому вся масса цикла имеет двоякую протяженность одной и той же логически смысловой формулы — своеобразной идеи произведения, расцвеченной и яркими вспышками разнообразных красок целых тональностей, и слабым свечением тех же звуковых игр в малых построениях. С одной стороны, каждая фуга — это один продленный звук хиндемитовского ряда, устремляющийся к следующему; это какая-то одна краска, которую в расширенном временном развитии дополняют 11 других. Но и внутри каждой фуги на малой дистанции происходит то же временное развитие 12 микроразвоков, отзвуков и отсветов этой большой игры. И только в совокупности этих малых и больших свечений, малых и больших временных «действ» образуется сложный спектр игры тонально-звуковых красок.

Вводят в эти «действия» и завершают их гомофонические по своему складу прелюдия и постлюдия, обрамляющие собой весь цикл. Обе эти части осуществляют также своеобразное круговое движение, развитие звукового ряда. Прелюдия начинается в С и, пройдя через всю последующую 11-кратную эволюцию основного звука, завершается в Fis, подготавливая второй, уже разомкнутый круг развития, но не звуков, а тональностей от С к Fis, который будет осуществлен в фугах.

Постлюдия цикла представляет собой точное изложение прелюдии не только в возвратном движении, но и в обращении, со взаимным перемещением голосов. Отталкиваясь от последней фуги in Fis и начинаясь со звука *Fis*, постлюдия постепенно выключает из «игры»

все тона ряда от далекого к близкому, сворачивает раз-
вернувшееся действие и приводит к исходному С.

Немаловажную роль в круговом развитии цикла иг-
рают и 11 интерлюдий, помещенных между фугами. В
отличие от баховских прелюдий, они тонально непо-
средственно связываются с соседними фугами: начина-
ясь с тональности предыдущей фуги, интерлюдии в
большинстве своем производят модуляцию в тональ-
ность следующей, потому они и являются интерлю-
диями. Все интерлюдии гомофонического склада. Они
контрастируют с соседними фугами.

Наряду с принципами теории основного тона и за-
конов тональных связей, в «Ludus tonalis» нашли прак-
тическое осуществление и ряд закономерностей формо-
образования. Не рассматривая такие существенные сто-
роны музыкальной формы, как аккордика и гармониче-
ские связи, играющие огромную роль в развитии дан-
ного цикла, в силу ограниченности масштаба и иной на-
правленности работы, нельзя, однако, не сказать о
принципах мелодического и тематического развития.
Тематизм «игры тональностей» отражает теоретически
обоснованный Хиндемитом основной закон построения
мелодии: ровное, убедительное мелодическое развитие
достигается только тогда, когда главные опорные точки
мелодии (то есть «звуки, подчеркнутые метрически, или
ритмически, линейно-обособленные, являющиеся
«осью»¹ для верхних или нижних вспомогательных зву-
ков и т. д.) продвигаются по секундам.

Вот несколько примеров мелодического развития,
где этот принцип выражается особенно отчетливо. Тре-
тье проведение темы в фуге in G — секундовый остов:

третье проведение темы:

3 in G

ее секундовый остов

¹ Холопов Ю. О теории Хиндемита. — «Советская музыка»,
1963, № 10, с. 47.



В фуге in Es опорные точки мелодии также продвигаются по секундам, кроме такта 7, причем нарушенная в нем секундовая канва восстанавливается в следующем такте¹:

in Es
4
Тема:
p

ее секундовый остов:

Примеры из фуги in E показывают прием усложнения и своеобразного «рассеивания», «расслаивания» секундовых опор (пример 5а — тема в экспозиционном изложении, пример 5б — тема в развитии):

5а
in E
тема:
f

ее секундовый остов:

¹ В предлагаемой работе представлены лишь простейшие примеры секундовых «взаимоотношений» между опорными точками мелодии, и надо отметить, что таких примеров, такого «буквального» осуществления секундовости в фугах «Ludus tonalis» довольно мало. В большинстве случаев секундовые опоры растворяются в музыкальной ткани.



56

in E тема в развитии;

Подчиняя мелодическое движение принципам секундовой конструкции, композитор таким образом выводит своеобразную «формулу», которая обуславливает правильность композиции и лишь еще раз требует от музыканта знания возможностей используемого им музыкального материала и профессионализма в осуществлении этих возможностей.

Движение по звукам 12-ступенного ряда и секундовая звуковысотная основа мелодии, сочетаясь с логическим последованием гармонии, составляют организующий костяк тематического развития, который обрастает многочисленными звуковыми наслоениями, напластованиями, оживляется богатой ритмической игрой.

Здесь нельзя не отметить значительную роль в формообразовании цикла развитой метрической организации звуков, использованной композитором в этом произведении. Вот размеры всех 25 номеров «игры тональностей»: 1. Прелюдия — $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{12}{8}$ $\frac{15}{8}$; 2. Фуга — $\frac{4}{4}$; 3. Интерлюдия — $\frac{3}{4}$; 4. Фуга — $\frac{5}{8}$; 5. Интерлюдия — $\frac{6}{8}$; 6. Фуга — $\frac{4}{4}$; 7. Интерлюдия — $\frac{2}{4}$; 8. Фуга — $\frac{3}{2}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{2}$; 9. Интерлюдия — $\frac{4}{4}$; 10. Фуга — $\frac{6}{8}$; 11. Интерлюдия — $\frac{3}{4}$; 12. Фуга — $\frac{4}{8}$; 13. Интерлюдия — $\frac{2}{2}$; 14. Фуга — $\frac{3}{4}$; 15. Интерлюдия — $\frac{8}{8}$; 16. Фуга — $\frac{4}{4}$; 17. Интерлюдия — $\frac{12}{8}$; 18. Фуга — $\frac{2}{4}$; 19. Интерлюдия — $\frac{3}{4}$; 20. Фуга — $\frac{4}{4}$; 21. Интерлюдия — $\frac{3}{2}$; 22. Фу-

га — $\frac{4}{2}$; 23. Интерлюдия — $\frac{3}{8}$; 24. Фуга — $\frac{9}{8}$; 25. Пост-
 людия — $\frac{15}{8}$ $\frac{12}{8}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$.

Если спруппировать их в порядке учащения метрической пульсации, то мы получим многообразный и красочный ряд:

2	3	4	2	3	4	3	4	5	6	8	9	12	15
2	2	2	4	4	4	8	8	8	8	8	8	8	8

Этот ряд говорит о том, что музыкальное развитие цикла происходит не только в сфере игры звуков и тональностей. В эту же игру втянуты многообразные метрические элементы, по-разному организующие пульсацию звуковых и тональных сопоставлений.

Новаторство Хиндемита в использовании и трактовке различных формообразующих элементов не является, как уже указывалось, беспочвенным или умозрительным явлением. 12 фуг, составляющие остов цикла, говорят о новой звуковой «перенастройке» традиционной баховской конструкции фуги, в которой, благодаря необычным звуковысотным, метроритмическим и ладогармоническим взаимосвязям, переосмысливаются все ее вертикальные и горизонтальные звуковые образования. Композитор не пытается разрушить давно установившиеся классические контуры фуги и не обращается к широко бытующим в современности свободно развивающимся структурам или импровизациям. Строгость и рациональность системы композитора-новатора гармонично сочетается со строгостью композиционного мышления баховских полифонических форм, выполненных в новых звуковых красках палитры XX века.

В числе 12 фуг цикла — две многотемные фуги, девять однотемных и один канон. Четко очерченная рельефность и законченность композиционного построения, которая является ведущей в формообразовании всего цикла, присутствует и в отдельных частях. Будь это сложная или простая фуга, творческая фантазия композитора никогда не теряет ясности и простоты, придающих необычному звучанию цикла особую легкость слухового восприятия.

Среди 12 фуг выделяется своеобразием композиция двухтемной фуги in A. В ней с особой яркостью отразился новаторский подход композитора к принципам классического построения двойной фуги. Эта фуга от-

носится к тому типу многотемной композиции, который уже встречался в полифонической литературе — у Баха, у русских классиков, хотя и имеет свои отличительные особенности.

I раздел фуги — это экспозиция первой темы и ее разработка; II раздел — экспозиция второй темы и ее разработка; III раздел — экспозиция двух тем в одновременном звучании и их разработка. Завершает фугу небольшое заключительное построение, строящееся на первой теме.

Как же происходит развитие фуги?

В первом разделе разворачивается последовательное экспозиционное проведение темы в трех голосах, после чего следует зеркальная контрэкспозиция.

Интересен тот факт, что опорные точки темы располагаются в основной экспозиции по тонам секстаккорда, нижним звуком которого является родоначальный тон тональности С.

Основываясь на тех закономерностях, которые были установлены композитором для выявления основного тона в интервальных и аккордовых образованиях (в квинтах, терциях и септимах основным тоном является нижний, а в квартах, секстах и секундах — верхний звук), можно считать, что среди интервалов, составляющих рассматриваемый нами аккорд, наиболее активным является малая терция (a—c) основной тон которой, совпадая с басом, выполняет роль основного тона всего секстаккорда.

Отметим, что совпадение основного тона аккорда с басом подчеркивает также принадлежность его к первой группе хиндемитовской классификации аккордов, «представители» которой наиболее отчетливы, устойчивы и особенно удобны для начального построения и завязки гармонического развития.

Таким образом, экспозиция первой темы фуги вводит в определенную сферу динамического развития, предполагающего, благодаря «неразвитости», спокойствию гармонической завязки широкий диапазон гармонических усложнений.

Первая тема фуги имеет терцовый ответ (в Cis), который мы встретим и в другой фуге, in F. В контрэкспозиции выступают отличные от основной экспозиции тональные последования G — D — C.

Небольшое интермедийное построение приводит к собственно разработке этой темы, построенной на различных стреттных комбинациях и тональных сопоставлениях. На тему, идущую в обращении в тональности *Dis*, имеющую в качестве опоры мажорное трезвучие, стреттно наслаивается тема в ее основном виде, но в тональности *D* и с опорным минорным трезвучием. Им отвечает тема в *C*, а далее следуют также стреттные комбинации тем в прямом движении и в обращении, охватившие тональности *Cis—C*.

Однако последнее проведение — уже не стреттное, а одновременное в прямом (*D*) и обращенном (*A*) виде, с завершающей каденцией, основанной на мажорном трезвучии.

Придавая большое значение начальному построению композиции, определяющему весь ход последующего развития, Хиндемит остается не менее требовательным и внимательным к завершающему его каденсированию, которое придает ясность тональной организации.

Вот как пишет об этом Холопов: «Наиболее эффективны те каденции, которые используют ходы (основных тонов) на наиболее сильные интервалы или близко родственные тональному центру звуки (например, *d—g—c* или *f—g—c*). Вследствие группировки основных тонов, преобладающее значение может получить новый звук. Произойдет модуляция, имеющая, по Хиндемит, огромное значение для композиции»¹.

В данном случае, остановка на мажорном трезвучии, построенном на звуке *C*, не является модуляцией в новую тональность, а лишь замыкает первый раздел фуги, вводя основную тональность *A* в ее доминантовую сферу и, поскольку следующее построение начинается в новом тональном сопоставлении к предшествующему, а именно в тональности *Cis*, имеющийся в этой каденции звук *gis* и становится связкой для переключения из одной тональной сферы в другую.

Экспозиция второй темы фуги образует необычайно яркий контраст с предшествующим разделом. Обособленность этого второго большого построения фуги до-

¹ Холопов Ю. О теории Хиндемита. — «Советская музыка», 1963, № 10, с. 46.

стигается не только сменой тональности, но и темповым контрастом (*con energia — Lento grazioso*), новым регистровым тембром, контрастной динамической краской (*pp* после предшествующего *f*), сменой размера ($\frac{3}{4}$ после $\frac{3}{2}$) и более прихотливым интонационно-ритмическим рисунком. Такая контрастность и обособленность этого раздела придают ему черты срединности, свойственные конструкциям средних построений трехчастных форм.

Нормативная экспозиция второй темы с обычным для Хиндемита субдоминантовым ответом, сменяется небольшим разработочным развитием, в котором даны всего лишь два проведения темы в тональностях E—C. Кадансирование этого раздела говорит уже не о временном «отклонении» в близкую тональную сферу, как это было в конце первого раздела, а о модуляции, которую осуществило все четырехтактовое заключительное построение. Предвестником этой модуляции явились неродственные тональности F звуки последнего проведения темы, особенно звук *gis*, получивший здесь решающий «голос».

В третьем разделе, возвращаясь к первоначальному темпу, метру и динамике, первую тему фуги автор контрапунктически объединяет с несколько ритмически видоизмененной и идущей в увеличении (достигнутом сменой метра) второй темой. С одной стороны, в наметившейся трехчастности этот раздел в крупном плане выполняет роль репризы всей фуги, с другой стороны, здесь дана новая экспозиция двух тем, выступающих в новом качестве, а именно в одновременном звучании, и затем следует их разработка.

Исходя из «классических» (не хиндемитовских) тональных взаимоотношений, можно сказать, что первая тема повторяет в точности свое экспозиционное развитие по тональностям A—Cis—A, а вторая тема, как бы подчиненная ей по духу укрупнением длительностей и ритмическим рисунком, противоречит ей тонально, охватывая тональности F—A—C.

Сознательный отказ от употребления в данной работе термина «политональность» для объяснения тональных отношений двух тематических образований, находящихся в различных звуковысотных сферах, связан с неприемлемостью Хиндемитом какого бы то ни было

политонального сочетания, обоснованной теоретически-ми положениями самого композитора.

Оставаясь непримиримым и ко всякого рода проявлениям атональности, игнорирующей тональное родство, к попыткам применить термин «атональность» в музыке, считая тональность «силой, подобной земному притяжению», Хиндемит в равной мере отрицал и политональность, говоря, что «каждое созвучие может иметь лишь один основной тон. Невозможно себе представить, чтобы наверху в аккорде были бы еще основные тона других тональных групп»¹.

Если придерживаться обычной логики ладотональных связей, то такой пример разновысотных тематических соотношений, как в фуге in A:



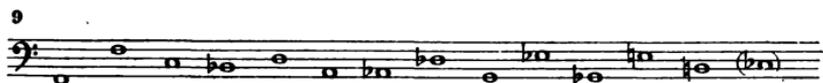
можно назвать «политональным» объединением (тональность A и тональность F). Однако с точки зрения хиндемитовской теории основного тона такой контрапункт не является политональным, так как звуки обоих тематических проведений охватываются диапазоном одного и того же 12-тонового ряда, то есть находятся в одной и той же тональности. Какова же эта тональность? Дело в том, что каждое из двух проведений тем имеет по горизонтали различные опорные точки (помечены в примерах крестиками):



¹ Холопов Ю. Проблема основного тона аккорда в теоретической концепции Хиндемита. В кн.: «Музыка и современность», вып. 1. М., 1962, с. 337.



Но благодаря диссонантности или консонантности этих опор сочетания по вертикали, происходит обострение или ослабление гармонического напряжения. Все интервалы (или аккорды), образуемые между ними, последовательно связываются своими основными тонами. В зависимости от того, какой из этих интервалов оказывается сильнейшим, то есть какой из основных тонов станет ведущим, и определяется основная тональность всего построения. Начальная квинта, образовавшаяся между голосами этого раздела, является сильнейшим интервалом, и ее нижний звук *F* становится родоначальным центром тональности *F*, 12-тоновый ряд которой включает все звуки и первой и второй темы:



Это еще раз доказывает, что Хиндемит связывает всякое мелодическое развитие с его гармонической, «вертикальной» основой.

Дальнейшее развитие фуги строится следующим образом: в качестве интермедии, подводящей к разработке, проходят два одиночных зеркальных проведения первой темы (тональности *A—G*) перекликаясь с ее начальной зеркальной контрэкспозицией.

После этого начинается разработка двух основных тем фуги в их одновременном звучании. Музыкальная ткань освобождается от побочных контрапунктических напластований. Она полностью во власти развития двух тем, образующего сложную сеть стреттных комбинаций обеих тем как в их основном, так и в обращенном виде.

Завершает фугу также несколько необычное репризно-заключительное построение. С одной стороны — это реприза для третьего раздела, но в целом комплексе структурных построений, образующих трехраздельную фугу, это построение приобретает значение небольшого итога-заключения, объединяющего в одновременном

«политональном» звучании основное и зеркальное проведение элементов первой темы. А так как и первая, и вторая темы уже были изложены и развиты в одновременном сочетании, то здесь отпадает необходимость их повторного совместного проведения. Основная тональность А оттесняется «политональными» контрапунктами и утверждается лишь в заключительных тактах фуги настойчивым остинатным проведением элементов первой темы.

В отличие от фуги in A, другая многотемная fuga цикла, fuga in C, значительно проще по конструкции и роднится со многими фугами классических построений. В частности она близка тройной фуге *fis-moll* Баха из второго тома «Хорошо темперированного клавира» и еще больше фуге *cis-moll* из первого тома.

В ней почти такие же экспозиции тем, как и в фуге *cis-moll* Баха, но все они нормативны. Строгость и лаконичность, которыми отмечено построение фуги в целом, слегка нарушается в экспозиции третьей темы, где новое тематическое образование при своем первом проведении экспонируется в одновременном звучании с предшествующей второй темой.

Интерлюдия, построенная на элементах второй темы, подводит к заключительному разделу, где все три темы, освобожденные от противосложений, хорошо сочетаются вместе, не отяжеляя звучание какими-либо стреттными комбинациями или горизонтальными сдвигами. Каждое проведение тем в их одновременном звучании отличается ясностью и законченностью. Это еще раз подчеркивает некоторую афористичность многотемного развития этой фуги, которая придает ей в общем контексте цикла характер своеобразного «тезиса», нашедшего свое раскрытие в «высказываниях» последующих 11 фуг.

Очень необычна единственная в сборнике стреттная fuga in G.

Впрочем, назвать ее «стреттной» можно лишь условно, так как в пятитактном построении тема сохраняется только при втором и отчасти четвертом проведениях. В дальнейшем на протяжении всей фуги проводятся только первые два такта темы.

Необычен размер фуги — $\frac{5}{8}$, необычна скорость, с которой он должен осуществляться — *Allegro* ♩-200.

(Это скорее Presto или Prestissimo, чем Allegro). Необычен и тональный план экспозиции: три экспозиционных проведения темы проходят по тональностям G—C—D. Секундовое родство последних двух вступлений голосов заставляет вспомнить финальную фугу из Квинтета G-dur Танеева, где экспонирование третьей хроматической темы в пяти голосах проходит по тональностям секундового родства.

Разработка фуги расчленяется на три этапа «завоевания» кульминации. Первая волна — густые стреттные наложения, сменяющиеся интермедией, после которой следуют новые стреттные проведения, далеко уводящие от основной тональности. Вторая волна замыкается только что прозвучавшей интермедией (неточная удержанная интермедия), данной на этот раз в новом контрапунктическом сложении с перемещением голосов, различным в ее первой и второй половинах:

10 a
in G

pp

mf

f

105
in G

pp



Появление последней, третьей волны разработочного развития подготавливает новая интермедия, в которой, кстати, особенно отчетливо проступает секундовый остов мелодии:

11 in G

Использование в басу хроматического звукоряда (см. линию басового голоса в примере 11) не является характерным для творчества Хиндемита, считающего вся-

кое последование по ступеням хроматической гаммы «плохим материалом» для построения мелодии.

Третья волна разработки более спокойна и по масштабам шире предшествующих. В ней уже нет таких частых и сжатых стреттных наслоений, поэтому каждое проведение темы по близким к G тональностям (C—F—B—C—D) четко индивидуализировано.

Однотактовое сведение голосов в октаву выполняет роль итогового предыкта-предрепризной интермедии, очень напоминающей заключительную интермедию фуги in A:

12 a
in G



12 b
in A



Однако и в других фугах (например, in A, in G, in B^b) композитор не раз прибегает к подобному «обобщению» противодействующих друг другу трех самостоятельных голосов. Он как бы резюмирует этим предшествующее развитие, противопоставляя «монотематическое» образование, где все голоса обрели единство и «говорят» на одном и том же языке.

13
in A



14
in G



15
in Bb

В рассматриваемой фуге in G после такого «обобщения» наступает заключительный раздел, в котором трехкратно проводится тема в басу, в главной тональности, в результате чего сама тема приобретает характер оstinатного баса с метрическим смещением:

16
in G

allargando e crescendo

Аналогичное решение заключительного раздела мы встречаем во второй фуге a-moll Шостаковича:



Каждая фуга «Ludus tonalis» отмечена ярким своеобразием, в каждой фуге находятся какие-то свои неповторимые особенности, которые не дают основания для предпочтения одной фуги перед другой. Композитор не оставил без внимания ни один из основных приемов полифонической техники, используя их в самых разнообразных преломлениях. Так, например, в одном случае ракоходная инверсия выступает как один из приемов разработки темы (фуга in B), в другом случае она становится принципом построения всей формы (фуга in F).

Нельзя не остановиться на фуге in F, представляющей собой редчайший пример ракоходной конструкции («прообраз» этой фуги в какой-то мере наметился в ракоходном каноне баховского «Музыкального приношения»).

Экспозиция этой фуги нормативная, однако ответ в ней вступает не в привычные нам субдоминанту или доминанту, а в терцию (как и в фуге in A). Такое вступление спутника не характерно для фуг Баха, но оно применялось в полифоническом творчестве русских классиков, и, в частности, у Глазунова (вторые экспозиции), а также у Шостаковича (фуга B-dur):

18a Andante (♩ = ca 96)

П. Хиндемит. Фуга in F

The first system of the musical score for Hindemith's Fugue in F major. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to approximately 96 beats per minute. The key signature has one flat (F major). The first measure is marked with a piano 'p' dynamic. The melody in the treble clef begins with a half note F, followed by quarter notes G, A, B, and C, then a half note D. The bass clef is mostly silent in this system.

The second system of the musical score. The treble clef continues the melody with quarter notes E, D, C, B, A, G, F, and E. The bass clef begins with a half note F, followed by quarter notes G, A, B, and C, then a half note D.

The third system of the musical score. The treble clef continues with quarter notes E, D, C, B, A, G, F, and E. The bass clef continues with quarter notes E, D, C, B, A, G, F, and E.

186

Д. Шостакович. Фуга В-dur

The first system of the musical score for Shostakovich's Fugue in B major. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two sharps (B major). The melody in the treble clef begins with a half note B, followed by quarter notes C, D, E, and F, then a half note G. The bass clef is mostly silent in this system.

The second system of the musical score. The treble clef continues the melody with quarter notes A, G, F, E, D, C, B, and A. The bass clef begins with a half note B, followed by quarter notes C, D, E, and F, then a half note G.

The third system of the musical score. The treble clef continues with quarter notes A, G, F, E, D, C, B, and A. The bass clef continues with quarter notes A, G, F, E, D, C, B, and A.

Наступление разработки характеризуется стреттным проведением темы с ее ракоходной инверсией. На этом и заканчивается первый раздел фуги. Следующее развитие в точности повторяет в ракоходной инверсии весь первый раздел.

Примером применения определенного приема полифонического письма в качестве основополагающего принципа формообразования всей фуги является также и другая «з е р к а л ь н а я» фуга in Des.

Несмотря на внешнюю трехфазность, эта фуга содержит в себе два крупных построения с небольшим репризным завершением. Первый раздел фуги представляет собой нормативную экспозицию со вступлением голосов (написанных в тройном контрапункте) по тональностям Des—As—Des и небольшую разработку (как и в фуге in F).

Второй раздел в точности повторяет материал первого, но в отличие от ракоходной инверсии фуги in F, это повторение изложено в обращении с энгармонической заменой всех звуков. При этом крайние голоса взаимно перемещены.

Заключительный раздел фуги содержит всего лишь одно проведение темы в главной тональности. Он настолько невелик, что его, конечно, трудно воспринимать как самостоятельную часть — репризу. Это всего лишь итог двух больших этапов фуги.

Строя «игру» фуг на многообразных перевоплощениях их формы, Хиндемит обращается и к структуре двойного двухчастного канона, как бы предлагая развитию фуги подчиниться условиям канонического построения. Именно поэтому канон назван композитором фугой.

В некоторых случаях, обращаясь к самой простой структуре фуги, Хиндемит делает эту структуру сложной и интересной благодаря использованию в ней многообразных контрапунктов, как, например, в фуге in B.

Придерживаясь строгости конструкции, четкости голосоведения, рациональности в применении приемов, Хиндемит, подобно старым мастерам, не лишает свою музыку живых человеческих эмоций, не превращает ее в схоластику, не приходит к сухому «теоретизированию» звуками, хотя и здесь, в «Игре тональностей», как и в его симфониях, решающее значение остается за «ассо-

циативностью восприятия» и «многозначностью звуковых символов».

Особенно мелодичной и насыщенной большим драматическим звучанием является, например, последняя fuga in Fis, которую удачно оттеняет предшествующая грациозная интерлюдия, идущая в ритме вальса.

Если обратиться к терминологии, привлеченной композитором для обозначения темпа и характера исполнения тех или иных частей цикла, то нельзя не заметить обширности диапазона настроений, заключенных в цикле: *Pastorale — con energia — tranquillo — Marcia — Valse — Allegro pesante — Moderato — scherzando — con forza* и т. д.

Процесс формирования хиндемитовских фуг имеет определенные закономерности, в одном случае сближающие, в другом — отличающие этот сборник от аналогичных произведений Баха и Шостаковича.

В отличие от фуг Шостаковича и от «Хорошо темперированного клавира» Баха, в которых, несмотря на преобладание трехголосия, имеются случаи четырехголосных, пятиголосных и даже двухголосных построений, все 12 фуг Хиндемита трехголосные, но и в них, как мы видим, по-новому применены разнообразные возможности полифонической техники.

Экспозиция фуг содержит традиционное вступление голосов в виде вопросов и ответов, но интервал вступления спутника, при внешнем совпадении с закономерностями классических фуг (ответ в D, в S) определяется свойствами опять-таки хиндемитовского «рабочего материала» — 12-тонового ряда, в котором выявлены наиболее действенные интервалы чистой квинты (вверх и вниз) и большой и малой терций. Поэтому, помимо ответов в кварту¹ или квинту², имеются случаи ответа в терцию³, не характерные для фуг Баха.

В строении экспозиций хиндемитовских фуг нет существенных отклонений от классических норм.

Нормативные экспозиции фуг in B, in F, in Des, как и в экспозиции тем тройной фуги in C, перекликаются со многими нормативными экспозициями фуг Баха и

¹ В I фуге (первая тема), во II, V, VI, XII фугах.

² В VII, VIII, IX, XI фугах.

³ В III и IV (первая тема) фугах.

Шостаковича. Встречаются экспозиции с чрезмерным проведением темы (фуга in Fis). Имеется пример зеркальной контрэкспозиции (фуга in A), который также находит свою аналогию в баховском творчестве (трехголосная фуга G-dur из первого тома «Хорошо темперированного клавира»).

Протяженность хиндемитовских разработок различна: иногда разработка приобретает вид развернутого раздела со сложными комбинациями, иногда она очень проста и коротка. Начало разработки определяется появлением тональности, менее родственной основной. Дальнейшая иерархия тональностей в разработке может сводиться к уходу, удалению от родоначальной тональности, но опять-таки лишь в сфере родства с ней. В смысле начала разработки фуги Шостаковича более близки классическим нормам, поскольку отклонения в них не столь необычны (хотя в самой разработке встречаются и далекие отклонения). Так, например, в двойной четырехголосной фуге e-moll Шостаковича, после экспозиции второй темы в h-moll разработка этой темы¹ начинается не в параллельном D-dur, а в одноименном ему миноре. В фуге B-dur разработка начинается также не в параллельном g-moll, а в d-moll, то есть в тональности, лежащей не на терцию ниже, как у классиков, а на терцию выше первоначальной.

В разработках Хиндемита, как и у Баха, происходит многообразное переосмысление основного (многократно преобразующегося) материала. Однако в темах обычно не нарушаются их структурные контуры, почти не происходит звуковых замен или варьирования. При проведении тема сохраняется полностью. Только лишь в одной фуге in D при четко сохраненном ритмическом рисунке темы, в ней видоизменены один или два звука. В остальных же фугах свойство неизменности «поведения» темы нигде не нарушается. Но, ограничивая себя точным соблюдением структуры темы, Хиндемит восполняет такое «сужение» ее разработочных возможностей сильно развитыми, видоизменяющимися противосложениями, которые он никогда не удерживает (в отличие от Баха и особенно Шостаковича). Кроме активного раз-

¹ В фуге e-moll разработка первой темы начинается в параллельном G-dur еще до появления второй темы.

вития обрамляющего тему материала, Хиндемит подвергает и самые темы всевозможному преобразованию, воспроизводя их в увеличении, в возвратном движении, в обращении. При проведении темы в обращении композитор уже не пользуется традиционной III ступенью в качестве оси симметрии. Отсутствие ладовых тяготений и сама логика соподчинения звуков в 12-тоновом ряду являются в данном случае определяющим фактором, что и приводит к перемещению оси симметрии в фугах Хиндемита с III ступени на I. Основной тон руководит иерархией звуков темы как в прямом, так и в обратном движении.

В процессе контрапунктического развития тем большое значение приобретают стреттные проведения, сочетания темы, взятой в прямом движении с темой, идущей в обращении (фуги in B, in A):

19 a
in Bb

mp

This musical score for exercise 19a is in B-flat major and 2/4 time. It features a fugue with a theme in the right hand and its inversion in the left hand. The theme consists of a series of eighth and sixteenth notes, while the inversion is a descending line of similar rhythmic values. The dynamics are marked *mp*.

19 b
in A

This musical score for exercise 19b is in A major and 2/4 time. It features a fugue with a theme in the right hand and its inversion in the left hand. The theme is a series of eighth and sixteenth notes, and the inversion is a descending line. The dynamics are marked *mp*.

сочетания в стреттных проведениях темы в увеличении в основном виде и в обращении (фуга in B):

20.
in Bb

mf

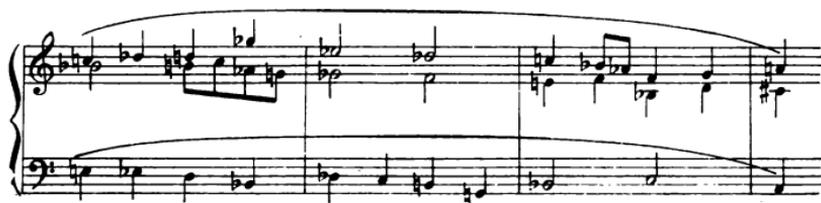
This musical score for exercise 20 is in B-flat major and 2/4 time. It features a fugue with a theme in the right hand and its inversion in the left hand. The theme is a series of eighth and sixteenth notes, and the inversion is a descending line. The dynamics are marked *mf*.



или же в прямом и возвратном движении (фуга in B):



в прямом движении и в противодвижении (фуга in F):



Большую роль в развитии разработок и всей фуги в целом играют интермедии. В них также получают широкое применение имитации, стреттные комбинации элементов темы или новых тематических образований. В этом смысле особой самостоятельностью отличается

межчастная интермедия XII фуги. Появившись перед разработкой, вся интермедия повторяется в неизменном виде в качестве заключения фуги, придавая ей завершенность и внося черты двухчастности. Она строится на новом тематическом материале. Не менее интересна уже упомянутая выше удержанная интермедия во II фуге.

Различные контрапунктические комбинации, густые стретты, регистровые контрасты, разведение голосов на широкий диапазон, или же сжатие их в «тесное» звучание, различные тональные соотношения, различная степень гармонических напряжений как по вертикали, так и по горизонтали — все эти явления, свойственные разработкам Хиндемита, способствуют яркому, рельефному достижению кульминации, которые в фугах Хиндемита (как и у Баха) осуществляются почти всегда в разработках.

Репризы всех фуг, кроме VII, в которой производится модуляция, знаменуют возвращение к родоначальному тональному центру. Репризы зачастую содержат лишь одно проведение темы в основной тональности. В III фуге реприза ракоходная, в X — зеркальная.

Реприза II фуги, как было отмечено выше, характеризуется трехкратным проведением темы, приобретающим значение остигатного баса.

Так, питая свое новаторское искусство опытом далекого прошлого и руководствуясь совсем необычной, но последовательной и убедительной системой, композитор сумел изваять строгую и гармоничную композицию полифонического цикла, в котором для каждой детали найдено свое законченное и выразительное решение.

Разрушение в музыке Хиндемита привычных норм музыкального развития и подчинение ярко выраженному линейному принципу органически сочетается с полифоническими приемами формообразования, сопутствующими любому жанру, к которому бы ни обращался композитор. Цикл «Ludus tonalis» это лишь один из примеров формообразующего действия полифонии, находящего в творчестве Хиндемита самое различное преломление. Достаточно назвать такие произведения, как опера «Кардильяк» (фугообразное развитие). Третья фортепианная соната (слияние формы фуги с сонатной), симфония «Гармония мира» (пассакальность), во-

кальный цикл «Житие Марии» (свободное полифоническое развитие).

Полифония — основа композиторского мышления Хиндемита, своеобразный «регулятор» и «организатор» новых звуковысотных, ладотональных и аккордово-гармонических соотношений.

Полифония в творчестве Хиндемита — это одно из проявлений усиливающейся в современной музыке тенденции частого использования возможностей полифонического развития тематизма.

Проникновение хроматики во все сферы музыкального языка привело к возникновению новых гармонических вертикалей. Отказ от привычных ладовых тяготений, усложнение и переосмысление гармонического языка в различных, так называемых неодиатонических и неохроматических построениях, подчинение мелодического развития закономерностям новых звуковысотных, интервальных и аккордовых соотношений — все эти явления вероятно наиболее удобно «укладываются» в разнообразные формы полифонической ткани, которые на современном этапе все больше и больше обнаруживают свою универсальность.

На пути возрождения и переосмысления полифонических форм высокохудожественный цикл Хиндемита «Ludus tonalis» следует отнести к числу лучших достижений современного музыкального искусства.

А. ПУМИНА

**О фортепианных сонатах
П. Хиндемита
(Вторая и Третья)**

В камерной музыке Пауля Хиндемита соната — жанр излюбленный и почетный. К нему творческое внимание композитора было устремлено на протяжении нескольких художественно продуктивных и насыщенных удачами десятилетий. Хиндемитом созданы сонаты более чем для полутора десятка инструментов, среди которых рояль, орган и почти все инструменты оркестра. Многие из них, к примеру такие, как скрипичные, виолончельные, Соната для контрабаса, Третья соната для фортепиано или Соната для фортепиано в четыре руки, принадлежат к числу наиболее вдохновенных и ярких страниц хиндемитовской музыки и составляют ее заслуженную славу.

Значение сонаты в фортепианном творчестве композитора также весьма велико: шесть сонат — три для фортепиано соло (1936), одна для фортепиано в четыре руки (1938), одна для двух фортепиано (1942) и одна ранняя, неопубликованная — таков итог обращения Хиндемита к одному из самых распространенных жанров фортепианной музыки, в целом представленной в творчестве композитора довольно скупо.

Три сонаты для одного фортепиано, опубликованные одновременно в 1936 году¹, олицетворяют два основных

¹ К сожалению, сведений относительно одновременности либо разновременности написания сонат обнаружить не удалось.

типа хиндемитовского сонатного мышления: «большая», «симфоническая» соната, отличающаяся емкостью и разносторонностью содержания, богатством настроений и щедростью выразительных средств, представлена циклами Первой in A и Третьей in B сонат¹; разделяющая их Вторая in G, изящная, изысканная, окрашенная единым светлым колоритом, может быть отнесена к камерному сонатинному типу.

Первая соната, согласно авторской ремарке, своим возникновением обязана стихотворению Гельдерлина «Der Main», воспринимается как своеобразная «проба пера» Хиндемита в сфере фортелианной сонаты. Она несет на себе следы поисков композитора в области конструкции, тематизма, фактуры.

Своеобразен цикл Первой сонаты: пятичастная, с зеркальным повторением в четвертой части музыки лаконичнейшей первой части, соната почти вся написана в необычных формах. Исключение составляет лишь медленная часть — марш, наиболее удавшийся в цикле, занимающий в нем традиционное второе место и написанный в сложной трехчастной форме.

Удивительна конструкция первой части, приближающаяся к форме сонатной экспозиции: на подобную мысль наводит характер соотношения двух тем этой части, их тональное соотношение (A — e), завершение всей части, подобно сонатной экспозиции, аккордом E-dug — доминантой основной тональности.

«Скерцо-гигант» и «финал-гигант» — гиганты не столько по размерам, сколько по насыщенности материалом. Обилие содержащихся в этих частях тем деформировало их конструкции, словно они не выдержали внутреннего давления этого материала.

Одна из самых сложных и вечных проблем в художественном творчестве — проблема отбора — не разрешена еще Хиндемитом в Первой сонате с достаточной силой. Композитору здесь словно не хватило решимости отсечь все второстепенное и ограничить себя лишь самым необходимым, самым обязательным.

¹ Не сходные между собой, индивидуально определенные и неравноценные по художественному мастерству, сонаты эти могут быть причислены к одному типу, разумеется, лишь условно: на основании самых общих драматургических особенностей и масштабов.

Музыке сонаты явственно не хватает необходимой дифференцированности авторского отношения к главному и второстепенному, к рельефу и фону. Все подается как равно существенное. Следствием же подобной одинаковости отношения композитора к материалу оказывается результат, обратный предполагаемому. Оттого музыке Первой сонаты в целом, несмотря на наличие ряда искренних и убедительных страниц, не хватает художественной точности и подлинного лаконизма.

Пятичастная Первая соната Хиндемита некоторыми присущими ей чертами позволяет вспомнить Сонату *f-moll* Брамса. Их роднит, прежде всего, монументальность замысла, пятичастное строение цикла, положение скерцо на третьем месте, неожиданная по жанру «лишняя» четвертая часть сонаты (у Брамса — медленное интермеццо, у Хиндемита — зеркальное повторение первой части цикла, явление само по себе беспримерное и объясняемое, по-видимому, лишь программным замыслом всей сонаты), наконец, трактовка финала, самой развернутой части, как итога развития.

Вторая же и особенно Третья сонаты композитора восходят к некоторым принципам конструкции поздних бетховенских сонат. Так, интересным и показательным представляется сравнение Третьей — лучшей — сонаты Хиндемита и одной из вершин позднего бетховенского стиля — Сонаты *As-dur op. 110* (№ 31): обе дают нам камерные первые части и бурные двудольные скерцо в миноре (одноименном у Хиндемита и параллельном у Бетховена). Уникальный тип взаимоотношений — двойное чередование — двух медленных ариозо и двух фуг этой сонаты Бетховена мог, несомненно, послужить Хиндемиту прообразом-моделью для конструкции третьей и четвертой частей его Сонаты *in B*, где небольшая fuga, находящаяся внутри медленной части, целиком и без изменений переносится в финал, выполняя в нем функцию второй фути.

Нам представляется целесообразным подробное рассмотрение лишь двух (Второй и Третьей) из трех фортепианных сонат Хиндемита по следующим соображениям: Первая и Третья, как уже было сказано выше, принадлежат к одному типу монументальной симфонизированной сонаты, однако Третья значительно более совершенна в художественном отношении; сравнение ее

с «сонатиной» — Второй сонатой — дает достаточно пищи для наблюдений и обобщений основных, существенных черт хиндемитовского фортепианного сонатного стиля.

*

Вторая соната. В триаде фортепианных сонат Хиндемита Второй, *in G*, отведена роль своеобразной лирико-скерцозной интерлюдии. Занимая промежуточное положение между массивной, подчас не в меру насыщенной Первой сонатой и не менее монументальной, но значительно более мастерской и яркой Третьей, Вторая соната до некоторой степени — «цветок между двумя безднами»; в ней композитор обратился к настроениям светлой созерцательности, детски ясной безмятежности, к опозитизированной танцевальности.

Вторая соната с очевидностью показывает, каким тонким, до филигранности, мастером может быть монументалист Хиндемит, когда это диктуется спецификой замысла. Здесь все взвешено, отточено, соразмерно; не могут остаться незамеченными минимальность средств, их мудрая экономность, особое звуковое изящество, лаконизм.

Трехчастный цикл сонаты достаточно индивидуален — при внешней обычности его контуров.

Первая часть — единственная в триаде сонат, могущая быть безоговорочно отнесена к сонатной форме¹.

В сравнительно нешироких границах этой части композитору удается полностью уместить все необходимые разделы — экспозицию, «полнометражные» разработку и репризу, нарисовать четкие «портреты» главной и побочной партии — словом, удовлетворить требованиям сонатной конструкции.

Средняя часть сонаты — своеобразное «скерцовальс» — наиболее жанрово конкретна.

Словно захлестывающая радостью, пронизанная могучим инструментальным током, музыка этого вальса

¹ В Первой сонате *in A* первая часть, как уже было сказано, написана в форме сонатной экспозиции: сопоставление двух различных тем, смысловые и тональные соотношения которых, а особенно завершение всей части тоникой доминантовой тональности, позволяют классифицировать эту часть подобным образом. Что же касается первой части Третьей сонаты *in B*, то она представляет собой особый тип сонатного Allegro, специфика которого будет рассмотрена в самом анализе.

сродни ослепительному оркестровому номеру или эффектной балетной сцене. Именно в щедром оркестровом колорите, рельефных образных и тембровых характеристиках заключена особая прелесть этого вальса, его индивидуальное, специфическое обаяние.

Двухчастный (составной) финал, в котором сумрачная, небольших размеров интродукция приемом attassa переходит в светлый рондальный собственно финал, позволяет вспомнить бетховенскую «Аврору»¹.

Камерность Второй сонаты, ее образный мир и масштабы, отбор художественных средств и особый тип мастерства — пристальное внимание к выразительной роли деталей и ювелирная их обработка — все это позволяет назвать Вторую сонату своеобразной сонатиной.

Первая часть — небольшое, но компактное сонатное Allegro. Неконфликтность его тематизма определяет как тип развития, так и его «миролюбивый» исход.

Контраст главной и побочной партий — не столкновение далеких образных сфер, а сопоставление родственных в своей изначальной сущности лирических тем. Это как бы результат расслоения единого песенно-танцевального образа на две «составляющие» и обретение ими окончательной независимости в виде откристаллизовавшихся самостоятельных тем. Сопоставление их, в основном, драматургически функциональное: песенной главной партии свойственна большая экспозиционность, потенциальность, способность к трансформации и качественному росту; танцевальная побочная несет на себе отпечаток некоторой результативности, итоговости.

Неторопливость и спокойствие, отличающие трехчастную главную тему, задают тон всей части и определяют ее облик в целом:



¹ Речь здесь идет, разумеется, лишь о жанрах частей и принципах их внутреннего согласования, а не о глубинном внутреннем сходстве или художественной равноценности.

Мягкая певучесть, относительно протяженная (трёх-четырёхтакт) единица высказывания усугубляют ощущение песенной природы темы главной партии. Прозрачный ясный лик ее воплощен удачно выбранной трехплановой фактурой, отличающейся прослушиваемостью и отчлененностью линий: ведущего мелодического голоса, баса и фонового материала средних голосов.

Побочная партия, изложенная, подобно главной, трехчастно, в своем первоначальном проведении более гомофонна и гармонически определённа; короткого дыхания фразы и прихотливая ритмика приближают ее к танцевальным темам:



Межтематический фактурный контраст — один из приемов хиндемитовского письма. Сопоставление гомофонного и полифонического способов изложения, «горизонтальных» и «вертикальных» тем, плотности и разреженности — излюбленный композитором способ звукового воплощения основных образов различных его произведений, к примеру, первых частей Первой и Третьей его сонат, скерцо из Третьей сонаты, «Nachtstück» из «1922» и т. д.

Носителем действенности в экспозиции оказывается «второстепенный персонаж» — связующая часть. Ее неподготовленное вторжение словно стряхивает созерцательность и безмятежность главной, созданию которых так умело способствовал монотонный фон аккомпанемента.

Прием строгой регистрово-тембровой локализации, отличавший оформление основных тем в экспозиции, контрастно оттенен импровизационно-свободным обращением с регистровым пространством в связующей части.

Драматургическая роль ее велика: она не только «фермент действенности» в экспозиции, но и основа-

прообраз разработки в конструктивном, тематическом, динамическом отношениях.

Связующая часть в целом построена как три нарастающие волны. Ее внутритематическое строение — горизонтальное последовательное сочетание контрастных элементов: призывного восходящего унисона восьмых и квартового взлета шестнадцатых:



Разработка, построенная по сходному принципу многоволновости, демонстрирует полифоническое преломление внутритематической контрастности связующей: ее первый элемент — унисон восьмых — делается нижним голосом музыкальной ткани, а второй элемент — взмывающий вверх пассаж — ведущим верхним голосом. Таким образом, разработка представляет собой новую вертикальную комбинацию уже знакомых тематических образований:



«Единицей развития» здесь оказывается шеститакт, смысловое членение которого: двутакт + четырехтакт.

Сжатие, постепенное вытеснение «музыки четырехтакта» «музыкой двутакта» и ее рост за счет первой, привлечение принципа многоволновости, родоначальником которого в этой сонате явилась связующая часть, значительный динамический рост — все это делает разработку центром и кульминацией части.

Однако наиболее эффективным фактором в динамизации этого раздела оказывается метроритм. Внезапное лишение разработки временного равновесия достигается трехдольностью пульсации нижнего голоса, накладывающейся на двудольность верхнего голоса. Закрепление ритмической неустойчивости, сосуществование двух метрических режимов в разных планах фактуры, а по существу борьба метров (двудольности и трехдольности) распространяется на весь раздел, приобретая значение остигатного «противоречащего» фона. Эта остигатная трехдольность, однако, не только цементирует в напряженное неустойчивое целое всю разработку, но и, переливаясь за ее грань, делается основой динамической репризы, точнее — начального проведения главной партии. Эта особенность — основная в репризе, ибо в целом ее лицо не приобрело нового, по сравнению с экспозицией, выражения.

Вторая часть — самая удачная в цикле, это царство вальса, безраздельное господство танцевальной стихии. Один вальс сменяется другим, при этом часто оставаясь незавершенным или полузавершенным, недосказанным; композитор в этой части произведения чаще ставит «запятую» или «точку с запятой», чем «точку».

Своеобразная калейдоскопичность, прихотливая смена различных микротем и незавершенность их внутри разделов составляют особую индивидуальную прелесть этой части, ее неповторимый аромат. На всем лежит печать изысканности.

Своеобразным и сильным в вальсе оказывается эффект сопоставления поистине уайльдовской рафинированности высказывания с преднамеренной банальностью.

Концепции вальса¹, изысканного, прихотливого, изменчивого, отвечает и форма, в которой он воплощен — свободно трактуемая трехчастность, не стесненная жесткими закономерностями схемы. Обнаружению же структурных контуров помогает лишь «лейттема-герольд», появляющаяся на гранях формы:

¹ Точнее, «скерцо-вальса», ибо по месту и функции в цикле эта часть представляет из себя скерцо.



Она открывает часть, начинает ее средний раздел, возвещает о наступлении репризы, предваряет коду и замыкает часть.

Характер первой, основной темы вальса, представляющей свободное одночастное построение, подчеркнута танцевальность, благодаря специфическим вальсовым «завихрениям», пронизывающим тему. Хочется отметить и еще одну особенность: тема оказывается в поле нашего восприятия как бы не с начала, а с середины, словно мы открыли дверь в залу, где начали танцевать до нашего появления, и мы застигли вальс «врасплох».

Средний раздел части основан на новой, также танцевальной теме, изложенной трижды в различной фактуре. Уже первое ее проведение создает столь часто применяемый Хиндемитом фактурный контраст по отношению к первой главной теме вальса:



Гармонический склад, аккордовые вертикали, пришедшие на смену горизонтальным линиям первого раздела, позволяют соотнести эту пару тем с «действующими лицами» первой части сонаты — главной и побочной партиями.

Настороженное, приглушенно-сухое звучание первого проведения, темброво напоминающее группу деревянных духовых, сменяется «инструментальным упоением» полнозвучного *tutti* второго проведения:



фактура же третьего приближена по характеру к изложению первой, основной темы вальса благодаря переходу из аккордового склада в прозрачное двухголосие: мелодия темы покоится на вальсообразных фигурациях, близких по духу интонациям главной темы части:



Реприза вальса варьирована: она почти втрое больше экспозиции (75 тактов вместо 26), развита, регистрово обогащена и словно впитала в себя оркестровые завоевания среднего раздела вальса. Динамичная, стремительная, сверкающая, она — не повторение, не успокоение в развитии, а его кульминация и торжество.

Третья часть. Как было сказано выше, третья часть суммирует в себе медленную интродукцию и подвижное рондо.

В характере медленной части объединились, с одной стороны, черты глубоко сосредоточенного размышления и, с другой, шестивия:



ощущению последнего не мешает даже размер части (6/8), очевидно, вследствие очень медленного темпа (авторское указание «Sehr langsam»; ♩ bis 69) и значительности каждой доли.

Часть эта углубленностью и сосредоточенностью в какой-то мере даже инородна в этой сонате, в целом незамысловато-светлой.

Структура интродукции — три фазы, из которых тематически рельефными оказываются первая и третья, а вторая носит срединный имитационно-разработочный характер.

Последняя, заключительная фаза может рассматриваться как расширенная до масштаба раздела хиндемитовская просветляющая каденция. Эта мысль подтверждается тем фактом, что финальное рондо оказывается окаймленным темой этого раздела; она не только непосредственная его предшественница, но и завершительница.

Рондо возвращает нас к светлым и безмятежным образам первой части. Бесхитростная чистота и детское простодушие рефрена¹ существенно контрастны музыке интродукции, но в мелодических контурах его темы явно выступают черты трансформированной темы интродукции:

10а Интродукция

10б Рондо

¹ Часть эту можно условно отнести к категории свободных многочастных однотемных рондо, в которых определяющим и господствующим служит тематизм рефрена.

Главным не только по месту в форме, но и по драматургической роли в развитии действия оказывается центральный раздел (тт. 102—163).

Он — средоточие наиболее бурных и «опасных» для рефрена событий. Рефрену, казалось бы, олицетворенному мажору, среди прочих испытаний, грозит минор: развитие в этом разделе изобилует многократными активными вторжениями заглавного мотива (с-moll, cis-moll, f-moll и даже es-moll).

Не вдаваясь в подробности «минорных сюжетных ситуаций», подстерегающих главного героя рондо, хочется лишь подчеркнуть, что существенного переосмысления его характер не претерпевает; словно наряженный в различные костюмы герой этот остается самим собой — приветливым, ясным и словно чуточку любопытным.

Раздел этот интересен и тем, что в нем Хиндемит вновь, как и в Марше Первой сонаты, использует своеобразнейший прием сплавления в единое горизонтальное целое элементов тем различных частей — темы рефрена рондо и ритмически варьированные фразы из темы интродукции¹:



¹ Так как тематизм самого рефрена как бы «вторичный» — производный от основной темы интродукции (как уже указывалось нами), можно трактовать анализируемый раздел и как перенесение в рондо финала целого начального раздела интродукции. Нам представляется, однако, более соответствующим духу и характеру музыки первый вариант решения вопроса, так как первый элемент темы звучит здесь именно как очередное проведение знакомого нам по финальному рондо рефрена, а не сложная ретроспекция трансформированной темы интродукции.

116 . ондо

12a Интродукция

126 Рондо

Длительное развитие рефрена на протяжении всей части приводит к мирной развязке: воцаряется первоначальный безмятежный G-dur, восстанавливающий безоблачную атмосферу начала рондо.

Замыкание же всей части заключительной темой интродукции создает вокруг финала рамку спокойствия, ясности и светлой умиротворенности.

*

Третья соната. В триаде фортепианных сонат Хиндемита пальму первенства следует отдать Третьей сонате — шедевру хиндемитовского лианизма.

Удачи и находки двух предшествующих сонат как в сфере тематизма, так и в области развития, поиски новых форм связи между частями цикла, стремление к

его единству и цельности более всего запечатлелись именно в Третьей сонате. В ней словно упорядочиваются и достигают художественного равновесия не только принципы конструирования сонатного цикла; яснее определяются жанры частей, выверенней, строже становится фактура.

Тематизм Третьей сонаты строго соответствует природе жанра данной части: песенность сицилианы в главной партии экспозиции; ритмически острорельефный тематизм скерцо, получающий огромное развитие на протяжении всей части; декламационно-контрастный склад музыкальной речи в третьей части; наконец, тема фуги, ритмические контуры и интонационное содержание которой предопределяют грандиозность масштаба ее развития. Завершение сонаты Хиндемита фугой заставляет вспомнить не только финал могучей 29-й сонаты Бетховена («оргия ума, пир интеллекта» по образному выражению Нейгауза), но и финал Вариаций В-диg Брамса и его же Четвертой симфонии.

Третья соната — самая «фортепианная» из всех сонат Хиндемита. В ней композитор использует мудро, расчетливо и результативно тембровые и динамические возможности инструмента. В фактуре сонаты не могли не получить своего полного воплощения ее общие художественные достоинства: яркость тематического материала, конструктивное совершенство внутри частей и цикла в целом, мастерское использование полифонии и как самостоятельных форм (фуги финала и марша), и как отдельных приемов развития (имитационное развитие, контрапункты).

В фактуре Третьей сонаты органично синтезированы особенности первых двух: оркестральность и фресковость Первой сонаты и камерность Второй.

Мощная туттийность, многотембровость музыкальной ткани (разработка первой части, основная тема третьей) сочетается здесь с прозрачной, подчас графически скупой монотембровой звучностью (трио скерцо, вторая тема марша, интерлюдии в фуге); крупные фактурные слои — с изысканностью и детализированностью линии. Сквозной фактурно-динамический рост фуги оказывается решающим условием в осуществлении возложенной на нее функции — создании мощной кульминации всего цикла.

Первая часть, близкая светлой спокойной сицилиане, воплощена в излюбленном композитором «Ruhig bewegt». Здесь, однако, «Ruhig bewegt» не столько темп исполнения, сколько темп развития материала, для которого характерна обстоятельность высказывания и неторопливая тщательность изложения. Пластичность и закругленность контуров, мягкость переходов, господство объемных мелодических линий делают эту часть в цикле средоточием лирики, светлых настроений, чистых ясных звучаний.

Особенность сонатной формы Третьей сонаты — в господствующей роли главной партии. Значительно более рельефная в интонационно-ритмическом отношении, чем близкая ей по духу побочная, она не только определяет характер части, как это обычно бывает в сонатном Allegro, но и играет решающую роль в судьбе других тем и разделов¹.

Сочетание же двух таких факторов, как сравнительно малая рельефность побочной партии и «непомерная» роль главной, приводит к любопытному феномену восприятия: звучащая на постоянном контрапункте главной темы, побочная воспринимается как контрапункт к

¹ Значение главной партии в Третьей сонате Хиндемита как основной мысли первой части позволяет сравнить ее с первой частью Пятой симфонии Бетховена.

значительно более яркой в мелодико-ритмическом отношении главной.

Внутри однородной в целом экспозиции, несмотря на малую образно-тематическую удаленность главной и побочной партий, нельзя не обратить внимания на прием фактурной индивидуализации тем, отчетливо дифференцирующихся именно по способу изложения: гомофонной с небольшими элементами имитационной полифонии главной противостоит сугубо полифоническая побочная, самостоятельность отдельных линий которой — условие и форма ее существования. Две темы разделены краткой связующей частью, контрастной как к предшествующей главной, так и к последующей побочной. Связующая часть с застылостью ее гармонических комплексов¹ (близких к хоралу и позднеромантической

¹ Подобного рода темы — не редкость в музыке Хиндемита; сходные цепи последований встречаются в таких его сочинениях, как Первая соната, «Ludus tonalis», «Четыре темперамента», Соната для двух фортепиано:

15 а

Первая соната

156

„Ludus tonalis“

cresc.

15в

„Четыре темперамента“

15 г

Соната для двух фортепиано

цепи последований), зачарованной статикой их «колдовских» сочетаний — островок сказочного оцепенения среди непрерывной текучести музыкальной ткани первой части:



Функция связующей части здесь, в основном, колористическая; привычной смысловой роли — подготовки и драматургического обоснования побочной она не играет, являясь не столько связующей главную и побочные темы, родственные между собой, сколько разделяющей их.

Как и во многих произведениях сонатной формы в современной музыке, принцип контраста осуществлен здесь крупным планом: он обнаруживается не между темами экспозиции, а за ее пределами — между экспозицией и разработкой, вторжение которой знаменует качественный скачок в неторопливом доселе развертывании материала.

Разработка противопоставлена экспозиции не только коренным переосмыслением характера главной партии — такой невозмутимо спокойной, песенно-закругленной в экспозиции и трансформированной в повелительную речь в разработке. Активный напор, мускулидность и даже некоторая возбужденность, свойственные музыке этого раздела, создаются благодаря решительному изменению фактурного ее лица: появлению нового, прихотливого в интонационном отношении противосложения, отличающегося редкой самостоятельностью, доводящей роль этого противосложения до главенства в разработке. Это заметная ступень в полифонизации материала сонаты, завершающейся монументальной фугой:



Реприза части зеркальная, несколько варьированная. Изменены фактура и последовательность тем: побочная — главная — связующая, разросшаяся до масштабов и получившая функцию коды.

Третья соната, как и Вторая, дает неконфликтный тип сонатного Allegro. Динамическое сопряжение тем в экспозиции заменено здесь их плавным и постепенным развитием; внутренне связанные, темы эти продолжают одна другую. Их близости не препятствуют даже такие далекие малосекундовые тональные соотношения, как В и Н¹.

Спокойный темп первой части Третьей сонаты, позволяющий отнести ее скорее к типу сонатных Andante (Allegretto, Moderato, Adagio), чем к действительному стремительному Allegro, — проявление современной тенденции в воплощении первых частей сонатных форм (Шостакович — Пятая, Восьмая и Десятая симфонии; Прокофьев — Пятая и Седьмая симфонии, Восьмая и Девятая сонаты).

Вторая часть после камерной первой поражает масштабом и размахом развития. Строго говоря, именно эта часть впервые дает основание считать эту сонату циклом монументальным.

В Третьей сонате мы имеем дело с тем типом скерцо, родоначальником которого, по-видимому, оказалось скерцо Девятой симфонии Бетховена. Это симфоническое скерцо, насыщенному содержанию которого становится тесно в рамках традиционного жанра, игравшего, как правило, роль «отстранения», отхода от генеральной линии развития. Содержание в нем как бы разрывает эти рамки изнутри.

¹ Напомним, что во Второй сонате большесекундовые тональные соотношения: G-dur — f-moll.

В Третьей сонате Хиндемита скерцо — средоточие конфликта, драматических моментов развития, один из важнейших узлов в сонатном цикле. Крупные масштабы разделов, характер контраста материала, мощь кульминаций, неуклонность и наступательность развития — все это приближает вторую часть к симфоническим скерцо.

Существеннейшую роль в этой части играет ритм. В формировании образа ему принадлежит ведущая роль. Эпиграфом к этой части с полным правом могли бы служить слова фон Бюлова: «Am Anfang war der Rhythmus»¹. Активность ритмической пульсации скерцо, где строительной единицей оказывается такт, смысловая ударность каждой сильной доли, артикуляционно усиленная устремленность затакта в свою сильную долю, своеобразная остинатность — все это в целом явственно отрицает песенную закругленность, неторопливость, текучесть первой части, для которой было характерно несимметричное строение тематизма, крупные, как правило, не меньше двутакта, фразы:



Сумрачный тревожный колорит, динамическая взрывчатость, гармоническая неразрешенность и безостановочность в развертывании материала придают музыке скерцо черты инструментально-симфонической токтатности, «перпетуум мобиле».

Семь проведений, составляющих первую часть сложной трехчастной формы, демонстрируют поистине виртуозное драматургическое мастерство Хиндемита, дающего здесь своеобразную энциклопедию самых разнообразных приемов изложения и развития: экспозиционно-

¹ Вначале был ритм (нем.).

го и контрапунктического хроматизирующего первоначально диатоническую интонацию и ритмически измененного, репризно-кульминационного, сокращенно «теневого» проведения, слитого с седьмым, завершающим.

Наиболее же поразительной особенностью скерцо является такое преобладание интенсивной разработочности, которое не позволяет обнаружить в нем ни одного подлинно экспозиционного раздела: развитие — способ существования темы.

Подобно истинно симфонической, тема скерцо, будучи расчленена на краткие мотивы, не теряет при этом характерности, продолжая жить в своих частицах.

Контраст трио в скерцо — особый. Это не слом первоначального образа, как обычно, и не темповый контраст, не утверждение в качестве полноправного какого-либо нового начала. Это — вычленение одного из многих, присущих крайним частям свойств — неуклонности движения, определенности ритмической пульсации, остинатности, динамической взрывчатости (pp—f) — и фиксирование их в новой регистрово-тематической среде как основных, ведущих. Это, скорее, оркестровый эффект, нежели глубокий образно-смысловой контраст, новый тембровый отсвет, упавший на уже знакомый нам «перпетуум мобиле»:



«Бесконечная горизонталь» трио как нельзя лучше оттеняет вертикальность, ударность кратких императивных мелодических образований первого раздела скерцо. Это частный случай контраста, контраста взаимодополняющих, а не взаимоисключающих образных сфер. Он не столько поляризует явления, сколько объединяет их в единое диалектически сложное целое.

Конструкция трио до некоторой степени аналогична разработке первой части Третьей сонаты: принцип мно-

говолновости выдержан и здесь и воплощен в четырех полифонизированных проведениях материала¹.

Варьированная реприза скерцо сохраняет в общих чертах его первоначальный облик, отличаясь лишь сжатием, темпом динамического роста (динамический «потолок» *ff* достигается раньше, чем в первом разделе скерцо), а также вводом второй кульминации, оказывающейся новой темой, органично впавленной в уже использованный ранее материал.

Третья часть, близкая торжественно-суровому маршу, весьма своеобразна как по качеству привлеченного материала, так и по его планировке. Ничем не примечательная внешне двойная двухчастная форма скрывает индивидуальные композиционные черты неожиданно многоликого марша.

Так, первая часть его оказывается сочетанием двух разделов, условно определяемых нами как прелюдия с фугой.

Характер прелюдии — начального и основного образа всей части — сочетает в себе черты и грозного, величественного, неумолимо приближающегося шествия, и далекого архаичного предания:

¹ Любопытно сравнить тему трио из скерцо Третьей сонаты Хиндемита со второй темой *Allegretto* из Шестой сонаты Прокофьева:





Фуга лаконична (29 тактов), содержит пять проведений. Последовательное накопление звучности (PP → P → mP → mF → F → FF) планомерно выковывает первую, предварительную кульминацию марша на стыке его частей, то есть при переходе фуги во вторую часть.

Тема второй части марша — страдальчески просветленная — принадлежит к кругу тем, символизирующих обычно обреченность воплощаемого образа:



Образному контрасту первой и второй тем способствует их регистровое размещение: власть, решительность первой темы решается засильем густых, тяжелых, низких тембров; хрупкость второй — прозрачным и чистым звучанием верхнего регистра. Если первая тема властно шагает снизу вверх, преодолевая уже в своей экспозиции расстояние в две с половиной октавы и не изменив при этом своего характера, то вторая тема основными чертами своего облика изначально «обречена» на пребывание в одной регистровой сфере. Представить себе эту тему вне ее регистра невозможно.

Первый подлинный межтематический контраст в этой сонате заявил о себе лишь в третьей ее части. Противопоставление образов, столь часто становящееся основой драматургии сонатных allegro, в первых двух частях Третьей сонаты заменено сближением их; в основу

развития здесь кладутся другие факторы: в первой части — полифония (с элементами монотематизма) и вынесение контраста из экспозиции за ее пределы; неограниченная власть ритма, неуклонность развития и острая внутритематическая конфликтность во второй части.

Сопряжение первой и второй тем медленной части цикла выявляет удивительную концепционную особенность этой части: вторая тема — непостижимо хрупкая, оказывается неподвластной давящей, грозной наступательности марша, делаясь победителем в их неравном поединке.

Сопоставление таких полярных начал отдаленно напоминает концепцию траурного марша, но исход их столкновения в этой части неожиданно противоположен. Двойная двухчастная форма дает четкую расшифровку концепции этого марша: первое столкновение тем кончается поражением второй темы ($AB \rightarrow A_1B_1$), второе столкновение — ее победой ($ABA_1 \rightarrow B_1$)¹.

Вторая половина марша — едва ли не вдвое разросшаяся, варьированная и динамизированная. Это своеобразная «реприза-разработка».

Пятикратное утверждение основной темы части с квартовым тональным планом ($es-as-des-fis \infty ges-es$) по нарастающей динамической прямой ($mF-F-FF$) — не только количественное изменение темы, но и процесс-результат ее качественного роста. Он осуществляется напряженным бескадансовым развитием основного материала и появлением внутри него новых фактурно-тематических образований, усилением роли полифонического фактора и расширением регистрового пространства, сопровождающимся мощным динамическим нагнетанием. Последнее, колокольно-набатное проведение темы в основной тональности, такое далекое от первоначального, ныне ретроспективно оцениваемого лишь как эскиз, — предел процесса образного разъединения обеих тем части, достаточно значительного и в первой ее половине.

Кода, закрепляющая сферу второй темы, — философский итог происшедшего. Заключительная каден-

¹ А ведь обычная для маршей трехчастная форма — сложная ли (ABA), двойная ли ($ABABA$) — давала бы закрепление сферы первой темы части — темы «А»!

ция — аккорд Es — сгусток завоеванных тонов мажорного трезвучия:

Langsamer

В целом концепция части могла бы быть определена как «Kampf und Verklärung»¹.

Четвертая часть. Монументальная двойная fuga достойно венчает цикл лучшей из трех хиндемитовских сонат. Она — словно грандиозный торжествующий каданс всей сонаты, ее высшая вершина и апофеоз.

По форме это двойная fuga с отдельными экспозициями и обширным заключительным разделом, содержащим совместное проведение обеих тем:

23a Lebhaft (♩=112)

1-я тема

23b

2-я тема

¹ Борьба и просветление (нем.).

23 в Совместное проведение обеих тем

Чрезвычайно интересен факт дословного переноса фуги из третьей части (марша) в финал в качестве его второй фуги¹. Различие обнаруживается лишь в метре (фуга в третьей части — $\frac{2}{4}$, фуга в финале — $\frac{3}{2}$) и в динамической окраске: в марше фуга проделывала постепенный путь от *pp* к *ff*, набирая силу с каждым вступлением нового голоса; фуга же финала (65 тактов) вообще более мощна в динамическом отношении: вступая унисоном двух голосов сразу на *F*, она к концу своей экспозиции также разгорается до *ff*.

Не только совершенство полифонической палитры Хиндемита, давшего в этой фуге разнообразные образцы техники полифонического письма, обращает на себя внимание. Подобно величественному архитектурному творению, созданному фантазией и мастерством большого художника, фуга эта удивительно стройна и пропорциональна; она выстроена с мудрым учетом закономерностей музыкальной архитектоники и особенностей человеческого восприятия.

Три основных раздела финала прослоены двумя контрастными интерлюдиями, роль которых в общей композиции части трудно переоценить.

¹ Тема второй фуги финала своей начальной интонацией напоминает тему *Fuga quarta in A* из «*Ludus tonalis*»:

24 а Третья соната, 2-я тема финала

24 б „Ludus tonalis“, Fuga quarta in A

Построенные на совершенно ином, чем темы фуг, материале, они словно создают в финале второй полюс тяготения, являясь полной противоположностью этих фуг. Их регистрово-тембровая обособленность, резкий динамический срыв (*P*, *pp* — после предшествовавших *FF*), фактурная аскетичность (графичное двух-, иногда трехголосие после уплотненности и насыщенности кульминационных разделов фуг) — придают им черты самостоятельных равноправных разделов, приближая к понятию «интерлюдия» — в хиндемитовском понимании этого слова¹.

¹ Хочется отметить композиционные особенности интерлюдий. Так, первая вдвое больше второй (20 тактов в первой и 10 во второй). Первая явственно распадается на две равные части: собственно интермедия и более сложная полифоническая ткань, являющаяся контрапунктическим проведением темы первой фуги и темы интерлюдии:

25

P

26

тема интерлюдии

P

1-я тема

Вторая интерлюдия представляет собой вариант темы второй фуги и уже знакомой темы интерлюдии:

27

P

2-я тема

тема интерлюдии

Заключительный раздел (тт. 94—148) — совместное проведение обеих тем — едва ли не самый большой в фуге.

Виртуозное полифоническое мастерство Хиндемита — крупнейшего полифониста нашего столетия, автора полифонического феномена «Ludus tonalis» — ярко проявилось и здесь. Контрапункты, полифонические перестановки, проведения тем в увеличении, сочетания различных тем с разными противосложениями создают поистине «полифоническую вакханалию». Но апофеозом развития оказывается кода (от такта 122 — «Breiter»), где вслед за последовательным проведением обеих тем вновь, подобно второй части Первой сонаты и третьей части Второй сонаты, обнаруживается излюбленный хиндемитовский прием: отдельные элементы первой темы сплавляются с элементами второй темы в новое единое целое, в котором уже невозможно выделить их первоначальные составные части.

Заклучительный раздел фуги — генеральная кульминация не только всей части, но и всей сонаты, ее величественное завершение. Это не просто вершина, а обширная зона, своеобразное «кульминационное плато», пронизанное гигантским сквозным нарастанием.



Для Пауля Хиндемита область фортепианной музыки не была одной из главных в творчестве. Как известно, основной массив его составляет симфоническая и — особенно — камерная музыка.

Но даже сравнительно небольшая по количеству созданных произведений сфера — фортепианная — несет на себе ясный отпечаток основных особенностей композиторского почерка Хиндемита — личности чрезвычайно самобытной, умной и цельной.

Анализ трех сонат, составляющих значительную часть его фортепианного наследия, представляет возможность обнаружить важнейшие художественные принципы композитора. Так, Хиндемит неоднократно обращается к танцу как жанровому источнику многих частей своих сонат (марш — Первая и Третья сонаты, вальс — Вторая соната, сицилиана — Третья соната, рондо — Вторая соната), продолжая, таким образом,

традицию немецкой музыки, во многом связанной с бытовым музицированием.

Несмотря на индивидуальность облика каждой из сонат, нельзя не заметить в них ряда сходных композиционных черт. Единство сонатного цикла достигается посредством самых различных форм связи между отдельными темами и частями.

Это повторение в Первой сонате первой части целиком в качестве четвертой части¹ и лейттематизм второй части Второй сонаты; перенесение целого раздела из одной части сонаты в другую (фуга марша Третьей сонаты переносится в финал, финальное рондо Второй сонаты завершается последним разделом медленной части — интродукции) — и черты монотематизма в первой части Третьей сонаты и рондо Второй сонаты; реминисценции в том же рондо финала Второй сонаты — и просто «тонкие властительные связи» между темами, которые воспринимаются как родственные по духу, а не как цитата.

Особо следует выделить хиндемитовские заключительные просветляющие каденции — центры разрешения противоречий — аккорды, которые, подобно лучу света, освещают и ретроспективно объясняют сложности предшествовавшего им пути развития.

И, говоря о Хиндемите, нельзя, конечно, не сказать о той гигантской роли, которую в его творчестве играет полифония.

Полифония Хиндемита — не сумма приемов, а органичайшее свойство художественного мышления, его природа и основа основ. Отсюда естественность сложных контрапунктических сочетаний, закономерность ведущей роли полифонии в формообразовании; отсюда и отсутствие сопротивления нашего восприятия, его готовность принять столь неожиданные иногда тематические новообразования Хиндемита — следствия сцепления отдельных элементов самых различных тем в одно неделимое целое.

Фактура фортепианных сонат Хиндемита разнообразна: то разреженно аскетическая, то полнозвучная.

¹ Со сходным приемом мы встречаемся в Четвертом концерте В-дур Прокофьева (для левой руки), где финалом служит сокращенное повторение первой части.

Противопоставление прозрачной, линейной, «сонатинной» фактуры густому, плотному звучанию, в котором ведущую роль играет полифония, образующая весомую, порой грузную вертикаль — излюбленный прием хиндемитовского изложения материала.

В целом фортепианному письму композитора свойствен крупный штрих, большой размах развития, оркестральность; излюбленные им мужественно-архаичные образы, энергичные властные ритмы, широкие метры накладывают неизгладимый отпечаток на его музыку. Она покоряет своей несокрушимой волей, полнокровностью, здоровым, жизнеутверждающим началом.

В. В А Р У Н Ц

Цикл „Kammermusik“

**[К вопросу о неоклассицизме
П. Хиндемита]**

I. ВВЕДЕНИЕ

Одним из современников П. Хиндемита был назван «авангардистом с чертами средневековья»¹. При всей парадоксальности этот афоризм не лишен справедливости. Г. Штуккеншmidt несколько обостряет крайности — Хиндемиту всегда был чужд нигилизм авангардистов, равно как нельзя было бы назвать его и приверженцем медиевистики. Уникальность композитора в ином. Она — в на редкость гармоничном соединении мышления и языка композитора XX века с теми традициями, которые он унаследовал от музыкальной культуры барокко. Синтез этот настолько органичен, что стремление разъять его даже в рамках специального анализа неизбежно приведет к потере специфики произведений Хиндемита.

Сочетание, о котором речь идет выше, вряд ли способно выделить Хиндемита среди его современников: едва ли не все композиторы послевоенного времени² обратились в своем творчестве к музыкальной культуре прошлого в самых различных стилистических проявлениях. Тенденция эта была названа «неоклассицизмом». Термин привился в музыковедческой литературе и сейчас настолько часто встречается в трудах о музыке XX

¹ Stuckenschmidt H. Portrait of Hindemith. — «The Chesterian», 1937, vol. 18, N 2, p. 125.

² Имеется в виду первая мировая война 1914—1918 гг.

века, что отказаться от него, несмотря на явную несовершенство, представляется почти невозможным. Стравинский, иронизируя, окрестил его «ярлыком».

Говоря о неоклассицизме, мы, тем самым, подчеркиваем его соотнесенность с эпохой классицизма. Но было ли это типично для Хиндемита? Всегда ли справедливо в отношении Стравинского? Убеждены, что нет! Вряд ли можно найти в произведениях классицистов аналог Октету для духовых Стравинского или же его опере «Царь Эдип». Еще более показательным в этом плане творчество Хиндемита. Он обращается к инструментальной музыке барокко, исключительно только к ней, возрождая в XX веке ее стиливые признаки и основной инструментальный жанр Concerto grosso. Характерно, что даже в тех случаях, когда композитор использует жанры, сформировавшиеся в эпоху классицизма — квартеты, симфонии, он почти намеренно отказывается от многих формообразующих принципов классицизма¹.

О неоклассицизме написано уже не одно исследование. Но нельзя не отметить при этом некоторой однобокости в подходе к этому чрезвычайно любопытному явлению музыки XX века. Главная причина ее — отождествление неоклассицизма и стилизации.

Говоря о последней, видимо, надо подразумевать обращение ко всей совокупности или отдельным элементам языка эпохи, а главное — стремление возродить образно-эмоциональную атмосферу, характерную для стилизуемой музыки. Стилизация — чрезвычайно выразительное музыкальное средство, ценность которого находится в прямой зависимости от художественного такта композитора.

Она стала очень характерным элементом музыки XX века. Но можно ли свести все обаяние, предположим, «Классической симфонии» Прокофьева только лишь к желанию автора стилизовать музыку Гайдна?

Разумеется, элемент стилизации — необходимый компонент любого неоклассического произведения — необходимый, но не единственный.

¹ Об этом будет сказано более подробно в последнем разделе статьи.

«Классическая симфония» Прокофьева, написанная в 1917 году, явилась одним из самых первых сочинений неоклассицизма XX века. Уже вслед за ней появились «Пульчинелла» (1919), Симфонии духовых инструментов (1920) и Октет (1922) Стравинского, Kammermusik № 1 (1920) и «Житие Марии» (1922) Хиндемита, Григорианский концерт (1922) Респиги.

Общеизвестно, что обращение к художественным нормам классицизма и предшествовавшим ему стилям наблюдалось уже во второй половине XIX века. Но сочинения Брамса, Франка, Танеева, ряда других композиторов теснейшим образом связаны с общеэстетическими нормами XIX века. Основой же творческих исканий неоклассицистов XX века, в каком-то смысле продолживших линию вышеназванных композиторов, стало ниспровержение этих норм. Отныне в музыке отвергается любое проявление субъективного начала. Композиторы ратуют за объективность высказывания, его ясность и организованность.

Герман Гессе попытался в чрезвычайно своеобразной беллетристической форме дать художественную критику неоклассицизма: «Встречались... музыканты, обладавшие даром сочинять музыкальные пьесы в стиле ранних эпох, например, в духе сочинений композиторов 1600 или 1650 годов, так, будто они вовсе не знали... приемов, вошедших в моду в более поздние века. А это ведь было неслыханно для тех времен, когда среди музыкантов царила магия динамики и экспрессии»¹.

Г. Эйслер назвал неоклассицизм «переохлажденным». Это не лишено определенных оснований. Но именно в этом «снятии» чрезмерной эмоциональности, порой приобретающей болезненный оттенок в искусстве экспрессионизма, в желании «отрезвить» музыку, внести в нее порядок в то время, когда она особенно в этом нуждалась, видится особое значение музыки неоклассицизма XX века.

Несомненно, эта тенденция явилась порождением определенной исторической закономерности, когда социальные катаклизмы заставляли художников по-ново-

¹ Гессе Г. Игра в бисер. М., 1969, с. 49 (разрядка моя. — В. В.).

му взглянуть на свое искусство. Такой явилась война 1914—1918 годов. На каком-то этапе художники почувствовали, что их искусство стало трудновоспринимаемым, не говоря уже о том, что романтическая иллюзорность казалась попросту смехотворной в послевоенное время. «Молодое поколение стало благодаря войне серьезным и отчасти суровым и требовало сути; блестящие орнаменты на малозначащем содержании ему не импонировали...»¹, — писал современник событий М. Буттинг.

Не случайно пристальное внимание композиторов направлено в сферу непрограммной инструментальной музыки. Во-первых, она чрезвычайно контрастирует предыдущей художественной практике — главным образом искусству Вагнера и его последователей, а во-вторых, дает наибольшую возможность для проявления объективизма и строгой выверенности.

Примечательно, что даже в оперный жанр композиторы стремятся внести логику построения инструментальных форм. В определенном смысле это тоже было проявлением неоклассицизма. С исторической точки зрения, это явление чрезвычайно любопытное: если в пору зарождения симфонии можно было говорить о влиянии на нее оперы, то в опере XX века происходит скорее обратный процесс — законы инструментальной музыки влияют на оперный жанр. Это и «Кардильяк» Хиндемита, и «Воцтек» Берга, пассакалья в «Катерине Измайловой» Шостаковича, отчасти «Доктор Фауст» Бузони. Вокальный цикл «Житие Марии» Хиндемит не случайно заключает в строгие рамки старинных инструментальных форм, — композитор стремится к максимальной объективности выражения.

Стилистически неоклассицизм явление чрезвычайно неоднородное: Онеггер возродил традицию монументальных ораторий Генделя, Хиндемиту стал близок инструментальный жанр барокко *Concerto grosso*, для Мийо в каком-то смысле эталоном неоклассицизма стал Люлли. В одном они сходились — почти каждый композитор пытался возродить свои национальные традиции. Малипьеро, Респиги и Казелла обратились к форме старинного итальянского сольного кон-

¹ Буттинг М. История музыки, пережитая мною. М., 1959, с. 148.

цера, Регер и Хиндемит — к музыке немецкого барокко, Дебюсси и Равель в своих немногочисленных проявлениях неоклассицизма — к творчеству французских клавесинистов XVIII века¹.

Примечательно, что у неоклассицистов XX века с классицистами XVII—XVIII веков было немало общего.

Классицизм возник в то время, когда барокко достигло своих вершин. Классицисты, в сущности, противопоставили аффектированности, а порой и декоративности барокко искусство, основой которого стали строгая уравновешенность, гармония и господство рационального. Различие это особенно заметно в период их параллельного развития в XVII веке. Нечто аналогичное происходит и в пору неоклассицизма. Вместо подчеркнутой эмоциональности романтизма, вместо крайностей экспрессионизма и импрессионизма в музыке появляются сочинения, отмеченные строгой логикой мышления.

Характерно, что для тех, кого называют неоклассицистами, «антагонизм» барокко и классицизма полностью теряет свою остроту. В стремлении внести в современное искусство ясность и организованность каждый композитор обращается к тому стилю, к тем приемам, которые наиболее близки ему. По сути, неоклассицизмом признается любое художественное явление, порой, быть может, и чрезвычайно отдаленно напоминающее стиль прошлых эпох, независимо от того, обращаются ли композиторы к классицизму, к барокко или к эпохам еще более отдаленным².

Характерно отметить и следующее. Классицизм и барокко достаточно долгое время развивались одновременно, взаимовлияя друг на друга. То же происходит и

¹ За возрождение национальных традиций в музыке особенно ратовал А. Казелла. Обращение Стравинского в «Пульчинелле» к старинным образцам итальянской музыки было расценено им как чуть ли не запретный шаг (см.: Casella A. Über neu-klassische Musik. — «Melos», 1929, Dez., S. 533—537).

² Показательно в этом отношении применение термина «неоклассицизм» к творчеству Стравинского, которое включает столь различные стилистические категории, как опера-buffa («Похождение повесы»), венский классицизм (Симфония in C), инструментальный стиль барокко (Октет для духовых), ораториальный стиль Генделя («Царь Эдип»), вплоть до дивертисмента из сочинений Чайковского («Поцелуй феи»).

в годы развития неоклассицизма. Как бы неоклассицисты ни пытались противопоставить себя романтизму и другим художественным течениям, их сочинения во многом приобрели ценность именно там, где они не замкнулись только лишь в одном стремлении возродить стиль прошлых эпох. Многим сугубо неоклассическим произведениям свойственны и искренность высказывания, и экспрессионистический накал страстей. Анализируемый цикл «Kammermusik» Хиндемита чрезвычайно ярко демонстрирует это.

Но было и принципиальное различие между классицистами и неоклассицистами. Гармония классицизма — суть самой гармонии эпохи. Классицисты воспевают, в сущности, цельность своего современника. В этом смысле классицизм чрезвычайно созвучен времени. Иное у неоклассицистов. Они намеренно уходят от «проклятых вопросов» времени, стремясь среди общего пессимизма и растерянности найти в прошлом почву для своего творчества. Пожалуй, это наиболее уязвимое место в эстетике неоклассицизма, придавшее этому течению черты элитарности, а следовательно, и некоторой ограниченности.

И тем не менее музыка неоклассицистов оказалась значительно богаче, чем те принципы, которые они декларировали. Причин здесь много, но основные, видимо, две:

1) стиль «прошлых эпох» не определяет всего своеобразия произведений неоклассицистов. Он — одна из «стилистических красок» их сочинений. Рядом со страницами, где использованы в той или иной степени барочные или классицистические традиции, можно обнаружить и совершенно не типичные для этих эпох образно-стилистические сферы;

2) обращение неоклассицистов к языку барокко и классицизма еще не дает повода для упрека их в «работе по моделям». Элементы этих стилей насыщаются новой жизнью. Трактовка их становится совершенно иной, нежели в музыке XVII—XVIII веков.

Ретроспекция неоклассицистов во многом носила несколько демонстративный характер. Это настораживало критиков. Порой они были правы — неоклассицистам не всегда удавалось не переходить того предела, за которым музыка становилась схематичной и сухой. Но вме-

сте с тем, можно ли согласиться с одним из исследователей, категорически утверждающим, что неоклассицисты «представляли продукт разложения буржуазной идеологии, то есть носили явно выраженный негативный смысл»¹. Вряд ли это справедливо в отношении определенной части произведений Хиндемита, Онеггера, Мийо, Пуленка, Бриттена и ряда других композиторов. Не случайно уже в 1927 году в журнале «The Gamut» Стравинский пытался в каком-то смысле реабилитировать неоклассицизм: «Сейчас много говорят о возвращении к классицизму; появились сочинения, написанные под влиянием так называемых классических моделей... Боюсь, что здесь, в своих утверждениях, большая часть публики и критиков довольствуется поверхностным впечатлением, созданным от применения чисто технических приемов, характеризовавших классицизм...»².

Творчество композиторов Тиссена, Петирека, Каминского, Ярнаха, Финке, Тоха, Буттинга известно сравнительно узкому кругу специалистов. Это были современники Хиндемита, создавшие определенную композиторскую группу. Она появилась в Германии непосредственно после первой мировой войны, основу их творческого поиска составило возрождение старинных традиций немецкой инструментальной музыки. Это было своего рода немецкое ответвление неоклассицизма в XX веке.

Слово — современнику и участнику этих событий Макс Буттингу: «Вспомнили о значении духовной культуры в музыке и обратились к тем эпохам прошлого, которые служили примером в отношении духовного углубления музыки, в то же время являлись наиболее сильным контрастом к недавнему прошлому. Так, во всяком случае, обосновали мои коллеги и я сам возврат к музыке барокко»³.

Нечто аналогичное произошло и в немецкой послевоенной живописи. Стремясь найти прочную опору для творчества, художники обращаются к формам выражения, свойственным искусству далекого прошлого. Эта

¹ Михайлов М. О неоклассических тенденциях в музыке XIX — начала XX вв. — В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 2. М., 1963.

² Цит. по кн.: Вауер М. Twentieth century music. New York — London, 1947, p. 245—246.

³ Буттинг М. История музыки, пережитая мною, с. 149.

художественная тенденция получает название «Neue Sachlichkeit» — «Новая вещественность». Так впервые назвали ее в каталоге, изданном к открытию первой выставки художников этого течения в 1925 году в Мангейме.

Еще один новый термин — еще одна претензия на его универсальность. Его неопределенность особенно ощутима там, где его пытаются связать чуть ли не по сегодняшний день с «камерным движением» в музыке Германии конца 20 — начала 30-х годов. Жанры камерной музыки здесь действительно становятся едва ли не ведущими. Покровительство князя Фюрстенбергского придало этому движению особо интенсивный характер. Щедрый меценат организует фестивали современной камерной музыки в Донауэшингене. Этот маленький, до того ничем не примечательный городок, становится своего рода Меккой для музыкантов и не только Германии. «Общество друзей музыки в Донауэшингене», как оно стало называть себя с момента начала фестивалей в 1921 году, не ограничивало себя какими-либо определенными идейными или эстетическими целями — важно было писать как можно более оригинально, используя весь широкий арсенал современного музыкального языка. Несмотря на известную ограниченность этих фестивалей и краткое время их существования, они явились огромным стимулом для композиторской деятельности. Здесь впервые были исполнены Второй и Третий квартеты, Kammermusik № 1, Konzertmusik op. 41 Хиндемита, Второй квартет Бартока, сочинения Берга, Шенберга, Кшенека и других композиторов.

Известность Хиндемита во время этих фестивалей могла соперничать, пожалуй, только с популярностью самого князя Фюрстенбергского. Произошло это не только в связи с покорившими фестивальную публику выступлениями Хиндемита-альтиста в тогда еще никому не известном квартете Амара: в произведениях и деятельности Хиндемита увидели наиболее яркое проявление тех тенденций, которые характеризовали «камерное движение» в послевоенной Германии, ему подражают, он становится объектом многочисленных критических статей и даже монографий.

Небезынтересно отметить и волну увлечения Хиндемитом у молодых советских композиторов. В классе

профессора Ленинградской консерватории В. В. Щербачева был в некотором смысле даже его своеобразный культ. Им особенно импонировал динамизм сочинений автора *Kampfmusik*, созвучный тогдашним тенденциям советского искусства, его полифоническое мастерство и, наконец, ориентация и стремление Хиндемита писать музыку для масс.

В 1927 году журнал «Жизнь искусства» напечатал интервью с Ю. Тюлиным, П. Рязановым и В. Щербачевым¹. Вот, что они писали: «Наша талантливейшая композиторская ленинградская молодежь воспринимает германцев, как родных товарищей по ремеслу... Наше народное песенное творчество... таит в себе громадную потенциальную энергию, в плане этого «линейного» мелодического мышления...» (В. Щербачев); современные немецкие композиторы «находят живейший отклик у нас в СССР, в нашей новой нарождающейся музыкальной жизни...» (Ю. Тюлин); «...речь идет не о какой-либо механической реставрации существующего стиля, а лишь о возвращении музыке ее изначальной силы воздействия...» (П. Рязанов). К этому же времени относится ряд статей Б. В. Асафьева. Без преувеличения можно сказать, что его мысли о Хиндемите, высказанные около 50 лет назад, не потеряли своей значимости и по сей день.

Такой быстрый отклик знаменателен и потому, что уже в те годы Хиндемит противопоставляется другим неоклассицистам, в частности, Стравинскому. Вот что писала зарубежная пресса: «Творчество Стравинского представляет интерес только для музыкантов, в то время как сочинения Хиндемита отличает прежде всего доступность»². Или же: «Не уподобляясь Стравинскому, Хиндемит не стремится подчинить своей воле других композиторов. Музыка Хиндемита включает элементы, которые традиционны и в то же время современны в отношении стиля, техники и выразительности»³.

Несмотря на некоторую преувеличенность и категоричность приведенных высказываний, здесь подмечена

¹ «Жизнь искусства», 1927, 22 февр., № 8.

² Rosenfeld P. Neo-Classicism and P. Hindemith.— «The New Republic», 1930, Apr. 2, p. 193—194.

³ Browne A. Paul Hindemith and the Neo-Classic Music.— «Music and Letters», 1932, p. 42—58.

важная черта стиля Хиндемита — отсутствие в нем налета реставраторства: «Хиндемиту присуща... способность брать жизнь... во всем ее охвате — не от равнодушия, а от силы, даже от бунтарства, но при постоянном проявлении организованности» (Б. Асафьев)¹.

Объект нашего внимания — сочинения Хиндемита, объединенные общим названием — *Kammermusik*:

1. *Kammermusik* № 1 (с финалом «1921»), оп. 24, № 1 (1921).
2. *Kleine Kammermusik* для пяти духовых инструментов, оп. 24, № 2, (1921—1922).
3. *Kammermusik* № 2 (концерт для фортепиано и 12 сольных инструментов), оп. 36, № 1 (1924).
4. *Kammermusik* № 3 (концерт для виолончели и 10 сольных инструментов), оп. 36, № 2 (1925).
5. *Kammermusik* № 4 (концерт для скрипки и камерного оркестра), оп. 36, № 3, (1925).
6. *Kammermusik* № 5 (концерт для альта и камерного оркестра), оп. 36, № 4 (1927).
7. *Kammermusik* № 6 (концерт для виолы *d'amour* и камерного оркестра), оп. 46, № 1 (1927).
8. *Kammermusik* № 7 (концерт для органа и камерного оркестра), оп. 46, № 2 (1927).

Выбор цикла *Kammermusik* для характеристики стиля Хиндемита этих лет не случаен: во-первых, он в наибольшей степени способен показать композиторский метод автора, а во-вторых, найденные здесь художественные и композиционные приемы во многом предопределили все дальнейшее инструментальное творчество Хиндемита.

Как было отмечено выше, образцом для *Kammermusik* послужила совершенно забытая и исчезнувшая к XX веку форма ансамблево-оркестровой музыки *Sopercerto grosso*. По-видимому, два момента особенно привлекли композитора в этом жанре — его камерность и концертность.

¹ Глебов И. Элементы стиля Хиндемита. — В кн.: Новая музыка. Вып. 2. Л., 1924, с. 9—10.

Следование традиции у Хиндемита здесь очевидно. Основной формообразующий принцип этого старинного жанра — контрастирование — столь же типичен и для цикла Хиндемита: контраст общей массы ансамбля (*ripieno*) и группы солирующих инструментов (*concertino*), контраст тембров, темповый контраст, контраст жанров. Но есть черта, резко выделяющая сочинения Хиндемита — стилевой контраст. Композитор намеренно заостряет его в *Kammermusik*, где, к примеру, соседствуют рядом возвышенная пассакалья, претворяющая традиции Баха, Генделя, с типичными для них приемами музыкального развития, и уродливо деформированный «Воснный марш», который по своей стилистике от первой до последней ноты принадлежит XX веку. Правы исследователи, которые отмечают в современной музыке отсутствие единого стиля, как это было в предыдущие века. *Kammermusik* в этом отношении чрезвычайно показательное сочинение — его характеризует прежде всего их контрастное сопоставление. Поэтому, будем говорить не о стиле *Kammermusik*, а о его стилевой системе.

Ее основу в цикле Хиндемита *Kammermusik* составляют три сферы: 1) связанная с преломлением принципов музыки барокко, находящая свое концентрированное выражение в оркестровых токкатах; 2) лирическая, основу которой составляет лирика углубленного философского плана; 3) связанная с претворением Хиндемитом современных бытовых жанров, трактуемых в пародийном ключе.

II. СТИЛИЗАЦИЯ ИЛИ СТИЛЬ?

Структура оркестровых токкат. Ведущими принципами симфонической музыки в XIX веке стали господство развернутых, драматически развитых частей в форме сонатного *Allegro*, объединение цикла, основанное на тематическом единстве, на образных и тематических реминисценциях. Без этих моментов не мыслится симфоническая форма Бетховена, Брамса, Чайковского. Можно даже сказать, что принципы симфонизма, выработанные не одним десятилетием и давшие величайшие художественные образцы, стали во многом универсальны.

Хиндемит в Kammermusik почти полностью отказывается от них, заменяя их логикой построения цикла Concerto grosso, где нет и не могло быть сонатной формы и где цикличность подразумевает обособленность, автономность каждой части¹. В каком-то смысле это тоже была своеобразная форма бунта против традиций. Композитор стоял перед альтернативой: либо обратиться к старинному жанру, как к музейной реликвии, либо переосмыслить этот жанр, насытить новым содержанием, но сохранить при этом его специфику.

По первому из этих путей идет, к примеру, Эрнст Кшенек. Его Concerto grosso представляют собой не что иное, как добротнo скомпанованный слепок со старинных образцов.

Абсолютно иное у Хиндемита: ему важно сохранить в Concerto grosso динамику развертывания музыкальных образов, дать при отсутствии сонатной формы их контрастность. Сонатное Allegro заменяется у Хиндемита в Kammermusik оркестровой токкатой. Токката как нельзя более отвечает возможности внести в цикл динамику, черты моторности. Отвечает она и желанию композитора показать каждого солиста камерного состава и вместе с тем подчеркнуть дух совместного музицирования.

Интенсивность развертывания формы достигается здесь не динамикой развития, а динамикой контрастного сопоставления. Структура токкаты, представляя многократное варьирование одного мелодического импульса, может быть представлена в обобщенном виде следующим образом:

A a A₁ a₁ A₂ a₂ ... etc.
tutti solo tutti solo tutti solo

Воскрешение принципов барочной музыки проявляется и в интонационной природе токкат. Ее основу составляют, пользуясь термином Э. Курта, так называемые «общие формы движения», то есть тематические образования, где инструментальные, как бы «игровые»

¹ Единственное исключение — Kammermusik № 6, где в третьей части одновременно реминисцируются темы токкаты и фуги из первой части.

эффекты преобладают над индивидуализированной мелодикой. Отсюда — наличие скрытых голосов, чрезвычайно многообразных форм движения, их сочетания, построенные на мелодических подъемах, спадах, секвенцирование, мелодическое дробление и прочее. Заслуживает внимания и ладогармоническая сторона его токкат. Замысел композитора, по-видимому, и заключается в том, что он обращается к ряду композиционных приемов, характерных для Concerto grosso XVIII века, используя при этом специфические особенности ладогармонического языка, свойственные только композитору XX века.

Задача раскрытия проблемы лада у Хиндемита выходит за рамки данной работы. Остановимся только на одной особенности, назвав ее, учитывая всю условность и несовершенство термина, **тональной мозаичностью**:

Kammermusik № 2. (Op. 36, № 1)

The image shows a musical score for three staves of music. The title is 'Kammermusik № 2. (Op. 36, № 1)'. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains a melodic line with a dynamic marking 'f' and a bracketed section labeled 'B'. The second staff continues the melody, with a dynamic marking 'd nat.' and a bracketed section labeled 'H'. The third staff continues the melody, with a bracketed section labeled 'A' and another labeled 'Es'. The key signature changes to one sharp (F-sharp) in the third staff.

Автор в единой мелодической линии на крайне близком расстоянии сопоставляет чрезвычайно отдаленные тональности (в примере В—f—H—d_{нат.}—А—Es); впрочем, их и тональностью трудно назвать — слишком коротка их жизнь.

Это типичнейший для Хиндемита прием мелодического построения, причем установить здесь четко выраженную логику тонального сопоставления не представляется возможным — в каждом отдельном случае она другая. Надо учесть еще и то обстоятельство, что композитор часто контрапунктически объединяет несколько мелодических линий, в каждой из которых свои то-

нальные соотношения (см., например, канон у фортепиано в Kammermusik № 2, четвертая часть). В этом заключена опасность лишения непосредственности высказывания, привнесения в музыку механичности. Хиндемиту не всегда удается обойти ее. Не случайно Стравинский не без иронии называл эти разделы в произведениях Хиндемита «монтажно-тренировочными» (setting-up-exercise), оценивая лишь только их утилитарное значение.

Особенности полифонии Kammermusik. Г. Штробель замечает: «Concerto grosso становится для Хиндемита тем типом композиции, который в наибольшей степени отвечает его идеалу, сочетающему полифонию и динамическую действенность»¹.

Естественно, что трактовка полифонии как одного из ведущих средств в Kammermusik во многом предопределена уже традициями самого жанра Concerto grosso. Но проведем ряд параллелей.

В музыке барокко, а более конкретно — в жанре Concerto grosso, полифония отходит на второй план и, уступая место гомофонии, еще не исчезает. Подобное «соседство» заметно и у Баха и у Генделя. У Хиндемита же полифония — ведущий принцип композиторского мышления; она вновь выдвигается на первое место, целиком подчиняя себе едва ли не всю музыкальную ткань, как это было у композиторов-полифонистов добаховской эпохи.

Важнейшая особенность полифонии Баха — неразрывное сочетание линейности и ладового строения тематизма. У Хиндемита это соотношение изменяется и начинает доминировать линейность, не заключенная в строгие ладотональные рамки. «Когда мелос освободился от гармонических оков, у Хиндемита появился повышенный интерес к полифонии...»², — заключает Г. Штробель.

Во многом эта черта характеризует определенную резкость ранних сочинений Хиндемита. Композитор, по-видимому, осознал это. Не случайно в 1948 году, спустя 25 лет после написания, он вновь обратил

¹ Цит. по кн.: Collaer P. A history of modern music (trans. from French). New York, 1961, p. 316.

² Strobel H. Paul Hindemith. Mainz, 1928, S. 34.

ся к вокальному циклу «Житие Марии», поставив целью «смягчить» звучание произведения.

В разбираемом цикле применен едва ли не весь существующий арсенал полифонических приемов и форм от элементарных и обычных до, пожалуй, и по сей день уникальных образцов полифонического письма. Так, в токкате типизируется прием, когда после унисонного проведения темы *tutti* дается каноническое ее развитие солирующими инструментами (см. *Kammermusik* № 1, вторая часть, *Kammermusik* № 2, четвертая часть, *Kammermusik* № 3, вторая часть и др.).

Встречаем мы и явления более сложные. Хиндемит как бы не довольствуется линейным сочетанием двух или более мелодических линий — этот прием для него обычен (см., например, *Kammermusik* № 1, третья часть — *Quartett*).

Принцип линейности композитор поднимает на некую высшую ступень — контрастное контрапунктирование целых тематических пластов. Хиндемит не останавливается и на этом — нередко один из пластов этого сложного контрапунктического целого представляет собой какую-либо полифоническую форму, чаще всего фугу:

Fugato Kammermusik № 2. (Op. 36 № 1)

2 Ein wenig ruhiger (Die Sechzehntel sollen die Schnelligkeit der Triolenachtel vorher haben)

Нр.

Trp. *pp* I

Pos. *pp* II

Klav. *pp* 8----

This musical score is arranged in six systems, each containing two staves. The top staff of each system is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature consists of two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score begins with a *pp* (pianissimo) dynamic marking. The first system includes a first ending bracket labeled '1' and a second ending bracket labeled 'II'. The second system features a *cresc.* (crescendo) marking in both staves. The third system also includes a *cresc.* marking. The fourth system has a *resc.* (ritardando) marking in the top staff. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings throughout.

The image displays a musical score for piano and brass instruments, consisting of six systems of staves. The first system shows a piano part with a *cresc.* marking and a brass part with a forte (**F**) dynamic. The second system features a piano part with a trill (*tr*) and a brass part with a forte (**F**) dynamic. The third system shows a piano part with a trill (*tr*) and a brass part with a forte (**F**) dynamic. The fourth system shows a piano part with a trill (*tr*) and a brass part with a forte (**F**) dynamic. The fifth system shows a piano part with a trill (*tr*) and a brass part with a forte (**F**) dynamic. The sixth system shows a piano part with a trill (*tr*) and a brass part with a forte (**F**) dynamic.

Основа этого отрывка — соединение импровизации у фортепиано и фугато у медных инструментов. Аналогичный прием можно встретить в Kammermusik № 4, четвертая часть; в Kammermusik № 5, третья часть; в Kammermusik № 3, четвертая часть. В последнем случае, в сущности, три полифонических пласта. Финал концерта для оркестра ор. 38 уникален в полифонической литературе — форма здесь представляет редчайший образец сочетания фуги и basso ostinato.

Полифония в цикле не только метод развития (как, к примеру, в токкатах), но и важнейшее сред-

ство экспонирования. Порой композитор отказывается от такой традиционной черты экспозиционного раздела однотемной фуги, как одноголосное изложение темы-вождя в ее начале. В Kammermusik № 3, в четвертой части не совместная экспозиция тройной фуги, а экспозиция фуги однотемной с двумя, не сохраняющимися в дальнейшем контрапунктами (см. также Kammermusik № 4, четвертая часть Kammermusik № 5, третья часть).

Особенно эта черта полифонии Хиндемита проявляется в медленных частях Kammermusik. На этом подробнее мы остановимся ниже. Здесь лишь отметим, что, применяя форму пассакальи, Хиндемит и здесь отказывается от одноголосного показа темы *basso ostinato*. Ему это и не нужно, ибо в данном случае подчеркивается не приоритет одного из голосов, но их равноправие в создании единого лирико-философского образа.

Особенность полифонии Kammermusik представляет и то, что композиционный принцип *Concerto grosso* — чередование *tutti* и *solo* — проникает в фугу Хиндемита. Ее традиционная структура, с чередованием разделов, построенных на проведений темы и интермедийных частей, дает возможность композитору сопоставить эпизоды *tutti* и *solo*. Вот схема одной из фуг — Kammermusik № 4, четвертая часть (см. схему на с. 161).

Как видно из схемы, структура фуги представляет собой двухкратное чередование эпизодов *tutti* (проведения темы у различных инструментов оркестра) и эпизодов сольных (концертирующие трио, включающее солирующую скрипку, тубу и литавру и дуэт — скрипка и литавры). Аналогичную картину мы встречаем и в Kammermusik № 5, третья часть. Примеры эти дают чрезвычайно интересные образцы взаимопроникновения двух барочных форм: фуги и *Concerto grosso*.

Новое в оркестре. Когда М. Буттинг пишет о «стремлении сделать исполнителя музицирующим ради своего удовольствия»¹, он имеет в виду новый эстетический идеал в композиторской практике послевоенного времени. Речь идет о старинных формах совместного музицирования, где понятие музыкант, по суще-

¹ Буттинг М. История музыки, пережитая мной, с. 149.

<p>C</p>  <p>V-no solo</p>	<p>Концертирующее трио—</p> <p>V-no solo, Tu- ba. Timp.</p>		<p>Концертирующий дуэт—</p> <p>V-no solo Timp.</p>
<p>A</p>  <p>Cl. in Es + B. Cl.</p>		<p>H</p>  <p>Cornet à pistons + Tr-no</p>	
 <p>Cornet à pistons</p>		<p>F</p>  <p>Tr-no</p>	
Tutti	Solo	Tutti	Solo

ству, включает три взаимосвязанных понятия — композитор, исполнитель, слушатель. Именно такой тип музыканта и являет собой П. Хиндемит — выдающийся альтист и непреременный участник исполнения своих сочинений. Жанр Concerto grosso как нельзя более отвечает этому идеалу. Гипертрофированному романтическому оркестру, составам «для тысячи участников» противопоставляется скупой камерный ансамбль. То, что было побочной линией в музыке XIX века, превращается в господствующую область творчества¹.

Партитура Kammermusik во многом традиционна. Помимо сопоставления двух неравных по динамике и плотности оркестровых комплексов (tutti—solo), о котором речь шла выше, для цикла характерно и отсутствие стабилизации камерного состава — это всегда ансамбль солистов. В цикле Kammermusik Хиндемит дает каждый раз как бы панораму ведущих солистов, выделяя в опусах 36 и 42 кого-то одного, основного. Но это выделение чрезвычайно условно: солистом может

¹ Естественно, ничуть не умаляется художественная значимость камерно-инструментальных ансамблей романтиков.

стать любой участник ансамбля в каждый данный момент. Это очень характерно и для более поздних сочинений Хиндемита.

Ведущий солист трактуется как своего рода носитель виртуозности. Он участвует в различных каденциях, импровизациях и пр., то есть композитор пытается продемонстрировать прежде всего его концертные возможности. Поэтому основной тематический материал, для которого характерна, естественно, большая концентрированность изложения, Хиндемит почти не поручает ведущему солисту.

Еще более типично для Kammermusik выделение отдельных групп камерного оркестра в единые концертующие комплексы.

У старых мастеров единственной прочно сложившейся группой, основой их оркестра была струнная. Поэтому фактически только она могла быть концертующей в старинных Concerto grosso. Так, Третий и Шестой бранденбургские концерты Баха написаны целиком для единой концертующей струнной группы. Тот же принцип составляет основу двенадцати Concerto grosso op. 6 Генделя.

Хиндемит, естественно, пользуется иными оркестровыми ресурсами. Основу его партитур составляют уже три концертующие группы: струнная и две духовых — деревянная и медная¹.

Сопоставление этих групп в пределах того или иного цикла становится одним из важнейших драматургических приемов у Хиндемита. Там, где надо подчеркнуть лирико-философское начало (медленные части), композитор почти полностью выключает медь, ибо она способна нарушить созерцательный строй музыки. Зато медная группа в сочетании с деревянной духовой незаменима в разделах, где Хиндемиту надо заострить пародийность. В этого рода эпизодах композитор подчас приближается к специфическому звучанию бытовых ресторанных оркестриков и в то же время перед нами концентрирование единой духовой группы камерного ансамбля. В Kleine Kammermusik (op. 24, № 2) принцип выделения единой концертующей группы реша-

¹ В Kammermusik № 1 представлена и чрезвычайно развитая ударная группа.

ется на уровне всего произведения. Это — квинтет концертирующих духовых инструментов.

Трудно предположить, конечно, что Хиндемита во все не привлекает разнообразие и богатство современного симфонического оркестра. Но стремление автора к максимальной полифонизации оркестровой ткани приводит подчас к тому, что доминирующее значение приобретает заострение полифонической линии того или иного солиста ансамбля. Особенно этот тембровый контраст линий заметен в фугах. Вступающий голос, проводящий тему, темброво резко контрастирует каждому предыдущему проведению. Так в *Kammermusik* № 4, в экспозиции фуги (четвертая часть) 1-е проведение поручено *Cornet à pistons*, 2-е — *C1. in Es+B. C1.*, 3-е — *V-no solo*. Столь резкая тембровая «стыковка» чрезвычайно усиливает линейность каждого из голосов оркестровой ткани *Kammermusik*.

III. ХИНДЕМИТОВСКИЕ LANGSAM

«Хиндемит — механик эмоций»¹, — это афоризм Б. В. Асафьева мог бы стать своеобразным показателем прочно установившегося отношения к лирико-эмоциональной стороне произведений Хиндемита. Термины «механистичность», «суховатость» и пр. стали почти необходимыми атрибутами статей о композиторе. Даже С. Прокофьев усматривал в искусстве Хиндемита черты «бекмессеровщины»².

Несомненно, что во многом здесь повинен сам композитор — столь открыто декларируемый им отказ от традиций романтического искусства дал повод для подобных заключений, а отчасти отразился и на лирической стороне его произведений. И вместе с тем дает ли это нам право утверждать, что Хиндемиту вообще не свойственна лирика? Отказывая автору *Kammermusik* в эмоциональности, мы едва ли не лишаем его музыку одной из привлекательнейших черт его творчества.

¹ Глебов И. Элементы стиля Хиндемита. — В кн.: Новая музыка. Вып. 2, с. 9.

² См. в статье: Нестьев И. В общении с современниками. — «Советская музыка», 1967, № 4, с. 83.

Хиндемит дает совершенно иной аспект лирического, иную его трактовку, чем та, которая была присуща музыке романтизма.

Стремление композитора к максимальной объективности высказывания, к внутренней сосредоточенности, полный отказ от иллюзорности приобретают в лирических страницах Kammermusik основополагающее значение. Эта суровость, даже некоторый аскетизм и определили характер звучания лирических страниц. Основная сфера их претворения — лирика философского плана, и средоточием ее становятся медленные части циклов. Основным жанром, примененным здесь Хиндемитом, — пассакалья¹. В данном случае это не традиция жанра Concerto grosso, в котором эта старинная форма, как правило, не применялась, а скорее традиция трактовки пассакальи как синонима скорбно-лирического в музыке. Философская направленность лирики Хиндемита сближает его и с Бетховеном. Так же как бетховенские Adagio, Langsam Хиндемита это не только обозначение темпа, но выражение лирико-философского образа Kammermusik. Пользуясь средствами неимитационной полифонии, композитор дает единовременный контраст нескольких лирических линий. Каждый компонент решается им, как правило, в определенном эмоциональном ключе (см. пример 3).

Основу пассакалий Kammermusik составляют три лирических пласта:

1) ведущая мелодическая линия, представляющая собой либо соло одного из инструментов, либо унисон одной из групп ансамбля. Кантиленная природа этой мелодической линии несомненна и заметна она прежде всего в эмоциональной насыщенности мелодической линии. Часто прерываемая паузами, она невольно напоминает о естественном человеческом дыхании;

2) импровизация основного солиста, своеобразный «голос извне»: солист — не столько «участник событий», сколько сторонний наблюдатель. Может создаться впечатление, что композитора менее

¹ Эта форма применена в пяти циклах Kammermusik №№ 2, 3, 5, 6, 7.

всего интересует положение этого голоса в сложнейшей полифонической ткани (автор как бы подчеркивает его «непричастность» к происходящему). Интонационную основу данного полифонического пласта составляют так называемые «общие формы движения», неоднократно нарушаемые орнаментикой; 3) *basso ostinato* — пласт, появление которого воспринимается как определенная необходимость, ибо только он способен сдер-

Kammermusik №5 (Op. 36 №4)

The image shows a page of musical notation for 'Kammermusik №5 (Op. 36 №4)'. It features five systems of staves, each representing a different instrument. The first system includes Piano (P. Kl.), Flute (Fg.), and Saxophone (S.Br.). The second system includes four Violins (4 Vc.) and a Bass (b.). The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings such as *p* (piano) and *pp* (pianissimo). A section marked with a box 'A' is indicated at the beginning of the first system. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

This page of a musical score contains two systems of staves. The first system includes parts for Kl. (Klarinet), Vr. (Viola), and Kb. (Kontrabaß). The second system includes parts for Ob. (Oboe), B. Kl. (Bassklarinete), S. Br. (Sopranoboa), and Vc. (Viola). The score is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The instrumentation is typical of a symphony orchestra.

Ob. *mf*

B. Kl. *mf*

Fg. 1. *mf*

S. Br.

3 vc. *mf*

Kb. *mf*

жать поступательное движение полифонических линий. И вместе с тем, он создает в *Langsam* настроение особой сосредоточенности. *Basso ostinato* — полный антипод импровизации солиста. Вместо подчеркнутой аморфности — предельная концентрированность выражения, прихотливости ритма противопоставляется его заостренность, интонационный строй сдержан и значителен.

Несмотря на предельную индивидуальность каждого полифонического пласта в *Langsam*, позволяющую композитору создать сложнейшие образцы контрастной

полифонии¹, при непосредственном прослушивании наш слух, казалось бы, менее всего воспринимает эту сторону. Полифония здесь не самоцель, а органически присущий композитору метод мышления. Хиндемит, в сущности, не мыслит создания лирико-философского образа вне полифонии. Это явление в своем роде уникальное в музыке, этим Хиндемит удивительно приближается к мышлению композиторов добаховской эпохи.

Langsam Хиндемита сочетает в себе две, казалось бы, взаимоисключающие тенденции — стремление высказаться как можно более непосредственно и вместе с тем боязнь впасть в романтическое исповедничество.

В высшей степени для Langsam характерна импровизационность. Композитор как бы не предполагает в каждый данный момент, что будет далее. Хиндемит особенно дорожит этой «сиюминутностью» высказывания. Здесь и возникает несоответствие между сложившимся мнением о рационализме и механичности его музыки и тем, что дает ее непосредственное слушание и анализ.

Вместе с тем Хиндемит сдерживает этот «импровизационный натиск», ибо основным его стремлением, в конечном итоге, является достижение максимальной объективности. Важнейшее средство в достижении этого — введение строго ритмизованного *basso ostinato* в Langsam. Итак, основой метода Хиндемита в Langsam является нерасторжимое триединство полифонии, импровизационности и вариационности.

Характерную особенность Langsam составляет тембровая смягченность. Композитор почти полностью выключает из сферы действия медь и лишь фрагментарно вводит ее в развивающих средних разделах. Инструментальную основу Langsam составляет струнная и деревянная духовая группы. Причем несомненное предпочтение отдается последней: обладая большей смягченностью звучания, нежели медь, деревянная духовая группа в то же время лишена той теплоты вибрации, которая характеризует струнную группу.

¹ По существу, структура пассакалий Kammermusik представляет собой едва ли не единственный образец во всей музыке формы двойных вариаций на *basso ostinato* в одновременном звучании.

Подчас, в ряде сочинений композитор применяет инструменты, которые обладают ирреально-холодным звучанием. Так, например, в Kammermusik № 1 он вводит в «Квартете» удары гlockenspiel. Необходимый участник многих камерных сочинений Хиндемита — арфа: Концерта для фортепиано, медных и двух арф (1930), Концерта для альта с оркестром «Der Schwannendreher» (1935), Концерта для деревянных, арфы и оркестра (1949) и др.

IV. ГРОТЕСК И ПАРОДИЯ

Гротеск и пародия стали неотъемлемой частью музыки XX в. Именно в это время они выступают не эпизодически, как это было в позднеромантическую эпоху, а как полноправный компонент композиторской эстетики. Если в творчестве Шумана, Берлиоза, Листа, Р. Штрауса гротеск рождался главным образом как необходимое в обрисовке того или иного персонажа большей частью именно в программной музыке, то в XX веке он проникает и в сферу непрограммной инструментальной музыки и обладает здесь той же степенью художественной обобщенности, как и любая другая образно-эмоциональная сфера. Гротеск в музыке уже не только иллюстрирует (хотя подобная трактовка не исчезает в XX веке), но обретает свою внутреннюю логику построения, не связанную с тем или иным персонажем в оперной и программной музыке.

Гротеск — это не только один из образных пластов, но и средство контраста, которыми так богата музыка XX века. Оно позволяет сопоставить лирику и фарс, философское размышление и пародию; музыкальное произведение обогащается новым, не свойственным предыдущим эпохам художественным приемом.

В XX веке изменяются и средства, используемые композиторами в обрисовке комического. И если ими были угловато-заостренный тематизм, применение специфических инструментов, то сейчас одним из самых основных становится показ комического через утрировку специфических черт жанра.

Характерно, что при перечислении имен композиторов, чьи имена связываются с гротеском в музыке XX века, называются Стравинский, Прокофьев, Шостакович, ряд других композиторов¹. Но в этих перечислениях мы не встретим имени Хиндемита, несмотря на то, что он был едва ли не первым композитором XX века, у которого гротеск и пародия стали одной из самых заметных линий в камерно-инструментальной части его творчества.

...Гроза в Донауэшингене разразилась совершенно неожиданно. Чопорная фестивальная публика была в смятении — многие восприняли случившееся как акт надругательства над собой. Причиной скандала было исполнение нового сочинения Хиндемита Kammermusik № 1, в финальной части которого слушатели неожиданно услышали модный в то время фокстрот «Вильм-Вильм». «Финал в наибольшей степени приближается к футуризму... Названный «1921», он полон какофонии джаза, невиданной резкости и ужасающего цинизма...»² — негодовал один из критиков.

Фокстрот вызвал особую реакцию неожиданностью своего появления, ибо ни первые три части цикла, ни добрая половина финала «1921» никак его не предвещали. Композитор ввел тему фокстрота в момент высшей динамической кульминации части, поручив ее резкому тембру трубы. Бесстрастность, с которой она солировала на фоне «разбушевавшейся стихии» оркестра, еще более заострила парадоксальность этого эпизода. Фокстрот своим появлением как бы опроверг все предыдущее. Это было особенно подчеркнуто его соседством с сосредоточенно-углубленной третьей частью цикла.

В появившейся через год фортепианной сюите «1922», Хиндемит идет еще дальше — основу уже трех из пяти частей составляют трактованные в утрированно-уродливой форме современные танцы шимми, бостон и регтайм.

¹ Житомирский Д. К. изучению западноевропейской музыки XX в. — В кн.: Современное западное искусство. М., 1971, с. 210. Каган М. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Изд. 2-е. Л., 1971, с. 207.

² Цит. по кн.: Rieple M. Musik in Donaueschingen. Konstanz, 1959, S. 33.

1921 год стал годом первого знакомства немецкой публики с джазом. В это время здесь гастролировал американский джазовый ансамбль Сэма Вудинга. Столь быстрая реакция Хиндемита не случайна — появилась еще одна возможность, пользуясь выражением Д. Житомирского, нанести «хлесткий удар по вкусовым нормативам»¹.

Фокстротом в *Kammermusik* № 1, сюитой «1922» Хиндемит сейчас чрезвычайно живо напоминает ту эпоху, вызывая в памяти «Маленькую сюиту» и «Регтайм» Стравинского, «Пупацетти» Казеллы, ряд сочинений Сати, Пуленка, Мийо. Современный бытовой жанр стал у Хиндемита так же, как и у перечисленных композиторов, основным средством показа гротеска и пародии.

В «*Kleine Kammermusik*» гротеск уже не носит характера дерзкого вызова — композитор применяет жанры более традиционные, а соответственно и более умеренные по звучанию. Это две первые части — Марш и Вальс. Само по себе обстоятельство, что открывающие части решены в протесковом ключе, придает всему циклу несколько комический оттенок. Тема марша первой части, как бы имитирующая игру на расстроенном инструменте, с уморительной трелью в конце, задает комедийный тонус всей части.

Жанр романтического вальса композитор также пародирует. Здесь мы найдем многие его атрибуты — душещипательные задержания, мерные удары басов на первую долю такта, различного рода рулады и прочее.

Те же два жанра — марш и вальс, но уже в пределах одной части, названной «*Kleines Potpourri*», сопоставляются в *Kammermusik* № 2. Многое сближает их с аналогами из «*Kleine Kammermusik*» — та же угловатость маршевого ритма, те же томные рулады в вальсе. Пожалуй, это единственная часть во всех циклах *Kammermusik*, написанная в сонатной форме. Это звучит несколько юмористически: марш — главная партия, вальс — побочная. Любопытна разработка: в ней Хиндемит со всей серьезностью мастера-полифониста контрапунктически соединяет темы этого попури.

¹ Житомирский Д. К изучению западноевропейской музыки XX в. — В кн.: Современное западное искусство, с. 210.

В Kammermusik № 4 каждая из пяти частей решена в гротесковом плане. Хиндемит остается и здесь верен себе в отношении выбора жанра — первые две части представляют собой цепь сменяющихся маршей. Но если в предыдущих циклах это была их игриво-гротесковая трактовка, то здесь — сарказм, граничащий с агрессивностью, ожесточенностью. Особенно примечательна первая часть, символично названная «Signal». Пожалуй, мы нигде не найдем у Хиндемита такого накала в выражении сарказма — к концу части звучание становится буквально иступленным¹.

Хиндемит не обходится в этом цикле и без вальса — это кратковременный эпизод в пятой части (Wie einer Walzer).

В Kammermusik № 5 перед нами непосредственное цитирование. Это — «Bayerischen Avanciermarsch». Хиндемит отказывается здесь от миниатюризма протесковых эпизодов в предыдущих циклах. Основной солист — альт — становится главным участником создания гротескового образа. Этот инструмент играет особую роль и в эпизодах буфонного характера, где одновременное сочетание тромбона, тубы и солирующего альты (с литеры Д) само по себе способно вызвать улыбку.

Особый комедийный колорит вносит реприза части (8 тактов после литеры Д), где композитор дает каноническую секвенцию первого рода, подчеркивая нелепость ее применения в подобном контексте. Попутно отметим, что пародийность, гротеск характеризуют в какой-то степени и токкаты. В утрированной деловитости (не случайно «Neue Sachlichkeit» может быть переведено и как «Новая деловитость»), которая возникает при исполнении этих эпизодов, мы склонны видеть добрую усмешку композитора. Он как бы намеренно обращает внимание слушателей на присутствующее в токкатах несоответствие между манерой исполнения, копирующей стиль старинных Concerto grosso и подчеркну-

¹ Эта часть удивительно напоминает по своей образности и характеру изложения третью часть Второго фортепианного концерта С. Прокофьева, про которую С. Рихтер в беседе с Г. Г. Нейгаузом сказал, что ему здесь видится «великан, пожирающий младенцев».

той диссонантностью звучания. Слушателя порой обескураживает этот контраст. Этого эффекта, видимо, и добивался молодой Хиндемит.

Обратим внимание еще на одну особенность: композитор выбирает фактически два жанра для своих гротесковых частей в Kammermusik — вальс и марш. Думается, что они явились пародией на современное Хиндемиту бюргерство, где едко осмеяны его излишняя сентиментальность (вальс) и неистребимый милитаризм (марш). Хиндемит откровенно издевается над этими пороками. По-видимому, скандальность, которая поначалу была почти необходимым компонентом исполнения первых сочинений Хиндемита, вскоре приобрела и определенный социальный оттенок.

V. ВЫВОДЫ

Проблема цикла. Если продолжить сравнение Kammermusik Хиндемита с Concerto grosso XVIII века, то можно отметить немало общих моментов. В числе наиболее важных: а) чередование гомофонных и полифонических эпизодов; б) контраст тембров; в) использование в качестве частей цикла современных композитору бытовых жанров; г) образный контраст — чередование «моторных» и лирических эпизодов.

Эти моменты приобретают у Хиндемита своеобразную трактовку. Сопоставление гомофонии и полифонии Хиндемит дает не только между частями, что является типичным для Concerto grosso XVIII века, но и внутри отдельных частей.

У Хиндемита сопоставление тембров отдельных инструментов вырастает в контраст групп камерного ансамбля.

Использование менуэта, жиги, сицилианы и других танцев не противоречит общему возвышенному строю музыки старинных Concerto grosso. У Хиндемита же использование жанров вальса, фокстрота, марша разительно выделяет их в цикле.

Образная градация поднимается Хиндемитом на некую высшую ступень — образно-стилевой контраст:

Оркестровая токатта	Langsam	Гротескового- пародийные части
Интонационная основа — так называемые общие формы движения	Эмоционально напряженный, гибкий тематизм	Использование современных бытовых интонаций, вплоть до прямого цитирования
Предельно четкая организация ритма	Чрезвычайно свободная трактовка метроритма, вносящая характер импровизации	«Плакатные» ритмы современных бытовых жанров — главным образом, марша и вальса
Полифоническая основа — имитационная техника	Контрастная полифония, включающая совмещение различных тематических пластов	Отсутствие полифонии. Редкие ее образцы рассматриваются как одно из средств подчеркивания гротеска.
Tutti оркестра, чередующиеся с сольными эпизодами	Струнные и деревянные духовые	Применение медных и деревянных духовых, имитирующих современное бытовое музицирование
Жанровая основа — старинная оркестровая токатта.	Свободно трактованная пассакалья (в одном случае — ноктюрн) ¹	Современные бытовые жанры — марш, вальс, фокстрот

Контраст превращается в разбираемом цикле в некий универсальный принцип. Именно он берет на себя основную нагрузку в создании музыкальной формы. И если симфоническая форма бетховенского типа предполагает прежде всего взаимодействие, становление образов при их качественном изменении, то у Хиндемита дается чередование кардинально различных по образно-эмоциональному наполнению данностей.

¹ Третья часть в Kammermusik № 4, op. 36, № 3

Композитор не типизирует строение цикла в Kammermusik, не закрепляет в виде постоянно действующей нормы следование частей. Токката, присутствующая во всех циклах, за исключением Kammermusik № 4, в некоторых случаях открывает цикл (№ 5, 6, 7), в некоторых завершает его (№ 2). Также и гротесковые части не имеют своего определенного «местоположения» в цикле. Лишь Langsam всегда расположены в центре. Этим он подчеркивает особую их значимость во всем цикле.

О единстве стиля инструментальных сочинений Хиндемита. Инструментальное творчество Хиндемита являет образец редкого стилистического единства. Появление в 1934 году «Матиса-художника» разделило творчество Хиндемита в крупном плане на два этапа. Но, несмотря на это, композитор во многом продолжал использовать те же закономерности, которые были найдены в ранних сочинениях, в том числе и в Kammermusik.

Основу творчества Хиндемита составили циклические инструментальные произведения. И если до «Матиса-художника» это были трио, квартеты, Kammermusik и Konzertmusik, то к концу 30-х годов основными жанрами становятся соната, симфония, концерты для солирующих инструментов с оркестром. Все инструментальное творчество Хиндемита чрезвычайно своеобразно повторяет определенный исторический этал, когда в XVIII веке Concerto grosso «уступило место» сонате и симфонии.

Формообразующая основа этих сочинений — сюитность в построении цикла, где музыкальное развитие переносится в плоскость ярко-контрастного сопоставления частей цикла. Характерно отметить, что этот принцип лежит в основе двух самых известных симфоний Хиндемита — «Матис-художник» и «Гармония мира». Грубо говоря, жанр их может быть определен как сюита на материале музыки одноименных опер. Принцип сюитности определяет форму симфонии «Serena», Симфонии in B, Октета для духовых, многочисленных концертов и сонат, где каждый раз подчеркивается обособленность составляющих их частей.

Рядом особенностей отмечена и сонатная форма Хиндемита. Композитор, по существу, лишает ее про-

цессуальности и приближает по структурному строению к сюите. Этим и объясняется наличие таких моментов, как замкнутость и завершенность каждой партии, частая замена разработки эпизодом, отсутствие образно-тематических трансформаций, равно как и мотивно-тематической разработки материала. Отсюда скорее сопоставление, контрастное чередование образов, нежели их противопоставление и борьба. И уж если Хиндемит делает попытку их противопоставления в разработках (разработка первой части симфонии «Матис-художник», разработка финала симфонии «Serena»), то это, как правило, их контрапунктическое соединение.

По существу, сонатная форма у Хиндемита перестает быть тем обязательным и ведущим элементом сонатно-симфонического цикла, какой она была в XIX веке. В «Гармонии мира», в «Бостонской симфонии», в «Питтсбургской симфонии» композитор вообще обходится без сонаты.

Основа творческого метода композитора, как это было в Kammermusik, — полифония. В сущности, Хиндемит не мыслит своих сочинений без полифонии во всех ее многочисленных проявлениях. Нередко движение всего цикла идет к заключительной фуге или пассакалье (финалы симфонии «Гармония мира», «Бостонской симфонии», сольной альтовой сонаты № 5). Полифония опять-таки важнейшее, если не единственное средство тематического развития, причем, как правило, оно мыслится не как тематическое преобразование, а как объединение тем структурно и образно неизменных.

Характерные приемы Kammermusik, связанные с его оркестровым стилем, стали чрезвычайно типичны в последующих сочинениях Хиндемита. Едва ли не любая партитура композитора, как правило, включает эпизоды, написанные для солирующих инструментов. Характерно для стиля композитора, и это очень напоминает разобранный цикл, выделение отдельных солистов в оркестре — даже в том случае, если объявлен какой-либо из ведущих солистов. Один из многочисленных примеров — диалог тубы и валторны в третьей части органного концерта, написанного в честь открытия Линкольн-центра (1963).

Еще более типично для оркестра Хиндемита выделение единых концертующих групп — прием, кото-

рый впервые был применен Хиндемитом в Kammermusik (Симфония «Serena», «Бостонская» и «Питтсбургская» симфонии, Симфония in B).

Так своеобразно композиционные приемы старинного жанра Concerto grosso, найдя у Хиндемита свое первое художественное воплощение в цикле Kammermusik, во многом определили стиль его последующих инструментальных сочинений.

Какова же судьба лирико-философских Langsam и гротеска в дальнейшем творчестве Хиндемита?

Медленные части его циклов по-прежнему остаются средоточием углубленного философского начала. Как и в Kammermusik, Langsam помещаются в центр цикла, чем подчеркивается их особая значимость (Симфонии in B, «Матис-художник», многочисленные сонаты). По существу, Хиндемит в медленных частях использует три жанра. Зависит это от того, какой из трех компонентов, составляющих основу Langsam в Kammermusik — полифония, импровизационность или вариационность, — является главной основой части. Если акцентируется полифоническое начало, то это, как правило, свободно трактованная пассакалья (средний эпизод второй части «Бостонской симфонии», вторая часть скрипичной сонаты op. 31, № 1, четвертая часть Четвертого квартета op. 32, финал симфонии «Гармония мира»); если импровизационность — то фантазия (распространенная часть в сольных сонатах — например, третья часть Сонаты для альты in C, вторая часть Сонаты для скрипки op. 11, № 1), если вариационность — то цикл вариаций (третья часть Konzertmusik op. 49, третья часть Сонаты для тубы и фортепиано).

Несколько иное происходит с гротесковыми эпизодами. Гротеск во многом теряет остроту и сатиричность, определявшие циклы Kammermusik. Однако и в этих случаях основной прием Хиндемита — пародия через утрированный показ характерных особенностей жанра. Так, марш становится характернейшим атрибутом его сочинений (третья часть Четвертого квартета op. 32, вторая часть «Питтсбургской симфонии»; вторая часть симфонии «Serena» — пародия на марш Бетховена в честь богемского ландвера, третья часть Концерта in A для деревянных духовых — пародия на знаменитый «Свадебный марш» Мендельсона; любопыт-

ный образец пародийности представлен в Октете для духовых, где четвертая часть — Марш, а пятая — Фуга и три старомодных танца: Вальс, Полька, Галоп, причем интонационная основа фуги и танцев одинакова).

*

После всего сказанного невольно возникает вопрос — неоклассик ли Хиндемит? Ответ может быть двояким. Утвердительным в том случае, если под неоклассицизмом подразумевается определенное художественное течение в музыке XX века, стиль которого, помимо других черт, включает обращение к приемам и формам старинной музыки и это является одной из основных и характерных его особенностей. Но если неоклассицизм расценивается как некая форма ностальгии, как только лишь желание бежать в прошлое, подделываясь под него, и ничего более, — то в этом случае Хиндемит, конечно, не неоклассик.

Мы не берем на себя смелость утверждать, что цикл Хиндемита *Kammermusik* предопределил все развитие инструментальной музыки XX века. Но он явился одной из первых в это время попыток, основу которых составил поиск новых возможностей в изображении жизненных контрастов, и вместе с тем это одно из первых сочинений, включивших обращение к приемам старинной музыки. И еще одно обстоятельство. Если обратиться к произведениям Прокофьева, Шостаковича, Бартока, ряда других композиторов, созданным после цикла *Kammermusik*, то можно заметить, что сопоставление трех образно-эмоциональных сфер, о которых речь шла выше, данных в столь заостренном контрасте, во многом определило эстетическую основу их творчества.

Об особенностях развития фактуры в камерных хорах П. Хиндемита

Музыка Пауля Хиндемита, замечательного композитора современности, все больше и больше завоевывает признание слушателей, исполнителей, критиков и ученых-музыковедов. Несомненные очень высокие художественные ее достоинства выражаются в самых разных сторонах — это оригинальность и яркость образов, свежесть мелодико-гармонических средств, находки в области формы, инструментовки, разнообразие жанров, к которым обращался композитор.

Широта творческих интересов Хиндемита была необыкновенной — это деятельность композитора, исполнителя, педагога, музыковеда-теоретика, пропагандиста музыкального искусства среди слушательских масс. Этому соответствует и диапазон собственно композиторского аспекта — ряд опер и балетов, музыка для театральных пьес, оратория, кантаты, симфонии, концерты для оркестра, для солистов с оркестром, для камерного оркестра и разнообразных камерных ансамблей, вокальная и хоровая музыка, с сопровождением и а саррелла, сочинения для музыкантов-любителей, — таков очень неполный общий обзор многогранного творческого наследия Пауля Хиндемита.

Одной из стилевых особенностей Хиндемита как композитора является его глубокий интерес к живому звучанию, тембру, краске инструмента или голоса. Вряд

ли легко назвать большое число композиторов, писавших сольные сочинения почти для всех инструментов, например, сонаты для трубы, для флейты, контрабаса, фагота, арфы, тромбона, органа, саксофона, виолы д'амур, четырех валторн, ансамбли для фортепиано в четыре руки и т. д. Несомненно в этом сказывается то обстоятельство, что Хиндемит был выдающимся исполнителем (струнником, духовиком, пианистом и дирижером); он внимательно вслушивался, «вчувствовался» в природные тембровые краски и оттенки инструментов.

Блестяще владея техникой письма для любого состава — от громадного современного симфонического оркестра или оригинального камерного ансамбля и до инструмента соло (например, флейты), композитор с неменьшим мастерством создавал камерно-вокальную и хоровую музыку. И здесь опять-таки сказывается глубокий интерес к живому звучанию человеческих голосов: это огромные хоровые массы в операх «Кардильяк». «Матис-художник» — и тончайшее кружево хоров а саррелла на стихи Р. Рильке или сложнейшие драматические «Мадригалы» на стихи Й. Вайнхебера; это масштабные сочинения — оратория «Бесконечное» (текст Г. Бенна), кантаты «Реквием» (текст У. Уитмена), «Летят быстрые ангелы» (текст П. Клоделя), «Внезапно настанет день» (средневековый латинский текст) — и песни для хора мальчиков а саррелла, хоры на старинные немецкие тексты. Диапазон хорового творчества Хиндемита не менее обширен, чем творчества инструментального.

Эта любовь Хиндемита к звучанию, тембру в первую очередь сказывается в фактурных особенностях его музыки. Мы встречаем в хоровой музыке Хиндемита виртуозные полифонические эпизоды: например, соединение различных по жанру хоровых партий во 2-й картине оперы «Матис-художник» — суровое пение лютеран в кварто-квинтовом гетерофонном изложении, оживленно-песенные интонации студентов, светло-танцевальные у женщин; в целом образуется сложнейшая контрастно-полифоническая ткань. Наряду с этим Хиндемит часто пользуется средствами имитационной полифонии: например, большая fuga (№ 7) из «Реквиема», многочисленные примеры из «Кардильяка», хоры а саррелла и т. д. Особое внимание компо-

зитор уделяет гетерофонному изложению с дублировками, параллелизмами линий — такова кульминационная сцена разоблачения убийцы в «Кардильяке», эпизод из второй картины «Матиса-художника». Композитор использовал хор то как разноликую массу, состоящую из контрастных групп, то в виде единого монолита, то резко противопоставлял солистов хору. Во многом благодаря разнообразию фактурных приемов Хиндемит создает замечательные эффекты буффонного плана (опера «Новости дня»), сценки бытового характера (хоры на старинные немецкие тексты); в одних случаях достигает огромного трагического напряжения («Реквием», «Мадригалы», оперы), в других разворачивает плавное эпическое повествование или рисует изумительные по красоте поэтические картинки (хоры на стихи Рильке).

Такой художник-мыслитель, как Хиндемит, не мог не использовать тех богатейших возможностей, которые заложены в области фактуры. Сам композитор никогда не снижал авторских требований к исполнителям своих произведений, считая, что его музыка должна отвечать современному уровню: «...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»¹.

Процесс анализа фактуры в произведениях любого плана неразрывно должен быть связан с рассмотрением других сторон — тонально-гармонического языка, интонационно-мелодического и ритмического строения, регистрово-тембровых особенностей, и в первую очередь — общей драматургической направленности сочинения и процессов формообразования. В свою очередь драматургическое развитие произведения, его семантический профиль зависят от жанровых особенностей музыки. Лишь в тесном единстве элементов целого, при учете их специфических свойств, можно найти неповторимые черты произведения как явления музыкальной речи и определить особенность его фактуры, рассматривая ее в свете индивидуальных черт стиля Хиндемита. В этом аспекте встает вопрос о типах взаимосвязи средств —

¹ Цит. по кн.: Левая Т., Леонтьева О. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество. М., 1974, с. 64.

например, о параллелизме, контрастировании или комплементарности мелодико-гармонической, интонационной, фактурной сторон.

Если тонально-гармонические, ритмические, мелодические закономерности музыкального искусства исследованы в музыковедении достаточно полно, то дело с изучением фактуры как специфического явления обстоит значительно хуже. Еще не создана единая теория, вскрывающая в необходимой степени связи различных сторон, компонентов фактуры как единой системы. Разумеется, многое уже сделано на этом пути¹. Однако одной из самых сложных, «трудноуловимых» черт фактуры является ее беспредельная индивидуализация в каждом произведении. Стремление музыкального искусства к неповторимости в любом аспекте особенно характерно для современной музыки.

Сама специфика фактуры такова, что приходится подробно и тщательно анализировать каждый поворот, оттенок, каждый голос, отдельную линию, иногда даже звук². Здесь трудно бывает абстрагировать те или иные явления, как, например, в гармонии — тональный план. Именно в виду тщательности и детализации, которые необходимы при анализе фактуры, мы решили остановиться на исследовании не крупных хоровых произведений типа ораторий или кантат, а ряда миниатюрных хоров а саррелла Хиндемита, поставив несколько вопро-

¹ Перечислим ряд советских работ последних лет, в которых исследуются проблемы фактуры: Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973; Протопопов В. История полифонии в двух томах. М., 1962, 1965; Дмитриев А. Полифония как фактор формообразования. Л., 1962; Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. М., 1973; Слонимский С. «Песнь о земле» Малера. — В кн.: Вопросы современной музыки. Л., 1963; Шнитке А. Статьи в 4-ом, 5-ом, 8-ом выпусках сб. «Музыка и современность», в сб. «Дмитрий Шостакович», М., 1962, Бершадская Т. О русской подголосочной полифонии. — В кн.: Очерки по теоретическому музыковедению. Л., 1959, и др.

Следует также указать ряд учебников по анализу музыкальных произведений и по полифонии.

² Мы определяем фактуру, как музыкальную ткань, мелодико-ритмический рисунок, объединяющий по горизонтали, вертикали и глубине всю совокупность звуковых элементов (голосов, линий, пластов, слоев, этажей, ячеек, планов) и обеспечивающий их функциональное разделение и взаимодействие.

сов, связанных со стилистикой композитора. Это вопросы о связи фактурного развития с процессами драматургии и формообразования, понятие трехкоординатного строения и комплементарности средств музыкального языка, явления полифактуры и субфактуры¹. Все эти проблемы актуальны особенно для современной музыки, ярчайшим представителем которой является Хиндемит.

Рассматривая взаимосвязи драматургического процесса в произведении с фактурным развитием, следует выделить два основных образных типа. Один из них включает в себя лишь одну образную сферу и с этой точки зрения является стабильным. Условно этот тип драматургического развития можно назвать монообразным. В противоположность ему второй, полиобразный тип включает в себя минимум две контрастирующие сферы, и здесь возможны варианты, при которых осуществляется образное «отклонение» или ряд таких «отклонений»; возможны и образные «модуляции». В соответствии с драматургическим типом произведения формируется и его фактурный план. Исследуемые в статье камерные хоры Хиндемита представляют собой примеры различных типов драматургического решения.

Обратимся к конкретным анализам с точки зрения драматургических типов.

Ярким примером монообразного решения является хор «Лань» на стихи Рильке². Светлая созерцательность, живописная и поэтическая картинность — образы леса, красоты природы — таково его общее настроение.

Преобладающий вид фактурного изложения в хоре «Лань» довольно прост — в основном это хорально-гармонический склад с небольшими вкраплениями имитационности в середине хора. Однако даже в условиях относительной стабильности и простоты ткани возникает ряд интересных соотношений между гармонически-интонационной структурой, с одной стороны, конкретным формированием отдельных линий ткани, выдвижением

¹ Данные понятия будут подробно расшифрованы в соответствующих разделах статьи.

² Хиндемит Пауль. Шесть песен на тексты оригинальных французских поэм Р. Рильке для смешанного хора без сопровождения. Русский текст С. Вольского. Л., 1969.

этих линий в качестве рельефа или фона в складе, с другой стороны, и, наконец, ритмическим строением многоголосия.

Важнейшей особенностью музыкального языка хора является яркое использование Хиндемитом средств богато развитой диатоники A-dur, с различными видами септаккордовых и нонаккордовых разновидностей побочных ступеней¹. В таком аккордово-гармоническом складе с особенной отчетливостью выделяются оригинальные квартовые гармонии Хиндемита, звучащие пустовато и вместе с тем удивительно прозрачно. Так организуется первая координата фактуры — вертикаль.

1 Moderato e dolce (♩ = 72-80)

pp

S.

A.

T.

B.

В про-зрач_ных гла_зах скры_тай_ на ле_сов, ве_ко_вых, те_нис_тых!

Горизонталь, вторая фактурная координата, принимает в создании этого свежего гармонического колорита деятельное участие. В каждой из линий развивается интонационная сфера диатонического A-dur, в этом смысле они все как бы стремятся к единому центру, выполняют общую функцию, формирующую гармонический язык. Однако конкретное выражение этого стремления принципиально различно у каждого голоса, и с этой точки зрения они глубоко индивидуальны. Именно эта индивидуализация линий в пределах создания единого, не контрастного в эмоциональном отношении образа, и является той художественной причиной,

¹ При анализе гармонического языка Хиндемита в этих хорах мы используем классические методы, без учета теории гармонии, созданной и разработанной композитором. Музыка хоров вполне допускает такие методы исследования. О теории Хиндемита см. в статье Н. Гуляницкой.

которая порождает внутреннее многообразие и богатство внешне простой фактуры хора.

Сравним между собой голоса в четырехголосном складе первого раздела.

Верхний является ведущим и имеет широко развитую мелодическую линию. Особенности ее таковы, что интонационно-мелодическими средствами в ней обрисовываются тональные центры, родственные диатоническому A-dur — это центры *fis-moll*, *cis-moll*, E-dur; в мелодии выявляются переменные функции. Обрисованы они трезвучными интонациями (см. 1-ю строку примера 1).

В басу совершенно иные методы формирования диатоники A-dur. Здесь присутствует движение не по трезвучиям, а по нисходящей гамме натурального A-dur, нет и переменных функций; однако крайние звуки басовых линий *a—H* очерчивают септиму, то есть тот интервал, который лежит в основе почти всех вертикальных образований (см. нижнюю строку примера 1).

Средства средних голосов, схожие между собой, опять-таки отличны от средств сопрано и баса, и образуют свой, третий план мелодико-интонационного развития. Здесь нет ни гаммообразных, ни трезвучных мелодических образований; в теноре около двух, а в альте более двух тактов выделяются оstinатно-повторяемые звуки тонической терции (соответственно *a* и *cis*) — педали, как бы «цементирующей» всю живую движущуюся ткань (см. 2-ю и 3-ю строки примера 1).

В итоге формируется многообразное звучание диатоники четырехголосного хора, где, словно в многоцветном орнаменте, переплетаются различные линии отдельных голосов.

Благодаря широкой мелодичности верхнего голоса, он становится ведущим в общем ансамбле. Выявляется рельефный первый план — верхний голос, бас оказывается на втором плане как менее индивидуализированный, наконец, положение фона занимают средние голоса. В силу такого распределения акцентов формируется третья координата фактуры — г л у б и н а¹.

¹ О понятии глубины как фактурной координаты см. в кн.: Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия, с. 127 и далее. О том же явлении рельефа и фона — в кн.: Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей, с. 257—258.

Вся ткань первого и третьего разделов хора организована во времени моноритмичным движением; к тому же ритмическая фигура элементарна (♩ ♪) и мно-

гократно повторяется. В целом образуется картина, в которой стабильный, простой тип ритмического развития «уравновешен» сравнительно сложной гармонической вертикалью и индивидуализированным горизонтальным движением линий; при этом образуется трехплановая глубина фактуры.

В небольшой средней части хора (4 такта) все компоненты, а следовательно, и их соотношения видоизменяются. Общий тип фактуры основан на элементах имитационности. При оживлении ритмической стороны музыки (возникновение временных сдвигов, повторы имитаций) резко сокращается сложность вертикали — гармонии этих тактов представляют собой основные функции (T S D T) тональности *fis-moll*. Одновременно с этим убывает и индивидуализация горизонтали — один и тот же мотив пронизывает все партии хора; однако возрастает отчетливость глубинной координаты; благодаря имитациям рельеф и фон прослушиваются гораздо яснее, чем в первом разделе (см. пример 2).

Таким образом, даже при сравнительно небольших изменениях в ладогармоническом, интонационно-мелодическом и ритмическом развитии ткань существенно

2

S. *p* До - вер - чив, све - тел взор твой чи - стый, но *mf*

A. *p* До - вер - чив, взор твой чи - стый, но *mf*

T. *p* До - вер - чив, взор твой чи - стый, но *mf*

B. *p* До - вер - чив, све - тел взор твой чи - стый, но *mf*

в нем та_ит_ся страх, та_ит_ся страх.
 в нем толь_ко в нем та_ит_ся страх.
 в нем толь_ко в нем та_ит_ся страх.
 в нем та_ит_ся страх, та_ит_ся страх.

меняется, акцентируются одни элементы, стороны и координаты, и при этом уходят в тень другие. В общем, здесь ясно прослеживается действие принципа комплементарности, взаимодополнения, внутри которого силы действуют как в параллельном, так и в противоположном направлениях.

На примере хора «Лань» мы рассмотрели взаимосвязь фактуры с драматургическим процессом монообразного типа при общем созерцательно-светлом характере музыки. Однако в сочинениях, также развивающихся в русле монообразной драматургии, но принадлежащих к сумрачно-скорбной образной сфере, возникает совершенно иная картина — отношения компонентов обостряются, выявляются их контрастные сочетания.

Прекрасным примером скорбно-печальных образов является женский хор «Frauenklage» (сб. песен на старинные немецкие тексты, № 2)¹. Поэтический текст (Burggraf zu Regensburg) повествует о разлуке с любимым, о мучительных переживаниях молодой героини. Общий скорбный колорит хора создается благодаря чертам причитания, плача, и этот эмоциональный тонус сохраняется, в общем, неизменным.

¹ Liederbuch für mehrere Singstimmen, erstes Heft; sechs Lieder nach alten Texten, op. 33. B. Schott's Söhne, Mainz — Leipzig. Некоторые хоры из этого сборника изданы в русском переводе отдельно.

Несмотря на небольшой масштаб хора (24 такта) роль каждого отдельного голоса богата, а вертикальное их сочетание разнообразно. Склад трехголосия не стабилен, на протяжении произведения неоднократно изменяется — здесь присутствуют черты разнообразной подголосочности, имитационности, аккордово-гармонической структуры.

Такая разнообразная временная смена фактурных форм опирается на заложенные уже в первых тактах произведения контрастные сочетания линий, причем этот контраст вырастает из жанровых различий в природе голосов.

Верхняя, ведущая линия обладает чертами ариозности, кантилены, с присущими данному жанру протяженными мелодическими фразами на одном дыхании, с широкими распевными ходами:

Ruhige Viertel

S.I.
Wenn frau ernd ich dran den ke, wenn frau ernd ich dran den ke,

Две нижних линии в целом образуют пласт: этому способствуют терцовые дублировки. Он в некоторой степени противостоит верхней мелодии и играет роль развитого сопровождения. Жанровая природа этого пласта вырастает из речитативно-декламационной сферы музыкальных интонаций — краткие фразы, частые паузы, нет длительных распевных вокализований:

S.II.
ei nen Rit ter, den ei nen

Alt.
ei nen Rit ter, den

Rit - ter, den - ich mag.

ich mag.

Очевидно, что уже с начала хора ткань неоднородна, в ней ясно слышится глубина — рельефный ведущий верхний голос и фоновый пласт. Вертикальная неоднородность прямо связана с неоднородностью горизонтальной — возникает ряд этапов, в которых происходит смена фактурных форм. При этом следует отметить два момента: с одной стороны, произведение имеет особый фактурный «стержень» в смысле сохранения глубинной функции рельефа у верхнего голоса, а фона у нижнего пласта при всех временных сменах; с другой стороны, все эти смены направлены к увеличению контрастности между пластами. Такое разнообразие образно-жанровых оттенков в живой музыкальной ткани произведения безусловно является отражением тенденций современной музыки — движением к полифонизации ткани. Это движение выражается, в частности, в том, что самостоятельность обоих слоев в «ответственных» точках сочинения заостряется и приводит к ладотональному контрастированию. Например, в момент первой кульминации (тт. 8, 9) возникают даже элементы политональности (в верхнем слое обрисован устой *c-moll*, в нижнем — *Es* и *H-dur-moll*). Данное явление наглядно демонстрирует неразрывные связи фактуры и ладогармонических средств:

5.

ke, wenn trau - ernd

ich dran den - ke, wenn trau - ernd ich

Wenn trau - ernd ich



С явлением общей полифонизации фактуры тесно связаны и конкретные полифонические приемы имитирования, которые вводятся композитором в важных местах с точки зрения драматургии: в моментах подхода к двум кульминациям хора.

Рассмотрим подробнее, как последовательно развивается фактура в хоре.

В первом «этапе»¹ (тт. 1—3) изложение одноголосное, а затем вводится сопровождение.

Во втором «этапе» (тт. 3—7) возникает имитационно-полифоническая ткань.

В третьем «этапе» (тт. 8—9) достигается первая кульминация, которая строится на контрастном противопоставлении ариозно-мелодического распевного вокализа верхнего голоса и сдержанного сопровождения параллельными терциями.

Уже в пределах первой части хора возникает постепенное фактурное усложнение от одноголосия к имитационности и далее к контрастной ткани.

В репризе (с т. 14) фактурные формы проходят тот же путь развития, однако в момент второй кульминации (тт. 19—20) вместо контрастирования слоев возникает одноголосие — такой «слом» намечающегося усложнения ткани является прямым результатом образно-драматургического развития в хоре. Именно при сравнении двух кульминаций ясно видна роль фактуры в этом процессе (ср. с примером 5):

¹ Понятие «этап» представляется удобным при анализе процессуальной драматургической стороны в произведении и не адекватно понятиям «раздел», «часть», применяемым обычно при анализе композиционной структуры.

6

S. I
dies Schei - den bricht mir's Herz,

S. II
Alt.

Рассмотренный процесс раскрывает музыку хора еще с одной стороны: при внимательном вслушивании можно заметить присутствие как бы «силуэта» композиции, основанной на принципе сонатности, созданной силами фактуры. Эти силы проявляются в следующем.

В первой части хора достигается фактурный контраст между первоначальным одноголосным изложением и кульминационным эпизодом, основанным на противопоставлении пластов; контраст между указанными типами изложения производный, достигнутый через введение имитационности. В этом можно увидеть условное сходство с сонатной экспозицией, где роль фактурной «главной» партии берет на себя одноголосие, «связующей» — имитационность, а «побочной» — контрастный склад. В репризе же происходит фактурное сближение «главной» и «побочной» партий — последняя, соответствующая второй кульминации хора, становится одноголосной, то есть «подпадает под влияние» фактуры «главной» партии. Подчеркнем, что здесь черты сонатности лишь проступают, но развитая сонатная форма, разумеется, возникнуть не может.

Стремление к полифонизации, индивидуализации полифонических линий, образно-характеристическому контрасту и претворению всех этих сторон в «сонатности» хора — одно из характерных явлений в музыке XX века.

Гораздо более сложные картины возникают в тех произведениях, где разворачиваются процессы полиобразного типа драматургии, зачастую сопровождающиеся весьма резкими переломами в развитии. Обостряются и приводят к значительным контрастам те противоречия, которые заложены в фактурных формах, связанных с конфликтной образностью.

Очень интересен тот случай, когда в произведении происходит эмоционально-образная «модуляция» или «отклонение», например, в светлом и спокойном произведении возникает драматическая кульминация. Анализируя подобные произведения, невозможно не рассматривать с пристальным вниманием их композиционные особенности, тесно связанные с драматургическим развитием.

Замечательный пример такого рода — хор «Весна» (стихи Р. Рильке, № 4). Общий колорит произведения — поэтический, нежный, умиротворенно-спокойный.

Хор имеет стройную форму — в ее основе лежит простая репризная двухчастная структура, где в первой части находится период неповторного строения из двух неодинаковых по тематизму и масштабу предложений, варьированно повторенный. Во второй части возникает более драматичный образ: «Слышишь, весна, расстаться нужно снова нам с тобой!» — и далее звучит видоизмененное второе предложение первой части. В результате варьированного повтора периода первой части формируется структура, где материал второго предложения проходит в течение хора трижды, появляясь как «припев» после первого предложения (два раза в первой части) и после середины. Схематическое изображение структуры хора: $a\ b\ a_1b_1\ c\ b_2$.

Такая структура обладает интересными особенностями:

1. Ясно наблюдается тенденция усиления контрастности к концу произведения — драматическая кульминация приходится на такты 15 и 16 (из 21 такта хора), то есть на точку золотого сечения.

2. Параллельно с этим выявляется стремление к вариантности, причем особенно выпукло оно представлено в разделах «b» — если при варьированном повторе периода первой части изменения касаются лишь частей, то в репризе вариационность «вторгается» внутрь тематического материала. Тенденция к увеличению контрастности влияет на вариационность, динамизирует ткань.

Светло-безмятежный, спокойный характер первой части хора создается благодаря интересно развитому ладогармоническому колориту — это богато хроматизированная диатоника тональности $A_s\text{-dur}$ с использо-

ванием септаккордов и нонаккордов побочных ступеней, обилием квартовых созвучий (здесь возникают «арочные» связи с хором «Лань», рассмотренным выше). Особую свежесть придает понижающее варьирование диатонических ступеней (*bes-II^b*, *ces-III^b*, *fes-VI^b*, *ges-VII^b* ступени), ведущее к тому, что сквозь основной *As-dur*, как бы мерцая, «просвечивает» фригийский *as-moll* и одновременно, благодаря акцентированию звука *ges* очерчивается миксолидийский *As-dur*.

Отдельные голоса выполняют единую функцию при формировании этого своеобразного ладового колорита. Однако их конкретные мелодико-ритмические структуры различны. Впервые «намеком» на такие понижающие варианты ступеней содержат средние голоса — тенор и альт, в которых появляется яркий квартовый ход *fes—bes*, выделяющийся интонационно:

В то же время бас, не имеющий таких квартовых интонаций, во втором предложении опускается вниз по гамме, захватывая «по пути» звук *ges*, и «упирается» в нижний звук *ces*, выделяя его благодаря регистру:

В сопрано — иная картина формирования ладовых особенностей; главная кульминация первой части приходится на самый долгий звук *ges*, с которого в

трех верхних голосах (сопрано, альт, тенор) начинается мелодичная каноническая секвенция, где благодаря квартовым удвоениям (своеобразное «эхо» знаменательной квартовой интонации средних голосов) особенно ярко подчеркивается возникновение пониженных вариантов основных диатонических ступеней: звуки *ges, fes, ces, bes*.

Интересно, что этот новый фактурный прием — имитационность возникает именно в тот момент, когда необходимо отчетливо обрисовать ладовую вариационность:

В

S. *mf*
(ся!) И ле-ти к не-бе-сам ве-сен-ней сказ-кой.

A. *mf*
(ся!) И ле-ти к не-бе-сам, как сказ-ка

T. *mf*
(ся!) И ле-ти ве-сен-ней сказ-кой.

B. *mf*
(ся!) И ле-ти как сказ-ка

Таким образом, мелодически совершенно по-разному, индивидуально, голоса служат одной общей цели — созданию ладогармонического единства. При этом не возникает большого внутреннего контраста между ними, и общий характер музыки при всем богатстве и разнообразии остается спокойным, светлым, умиротворенным. Здесь отчетливо наблюдается действие глубинной координаты фактуры, причем конкретная акцентировка и выведение какого-либо голоса или отдельной интонации из фона на первый план-рельеф осуществляется композитором каждый раз по-иному, своеобразно.

Контраст кульминации (раздел «с» тт. 15—17) ощущается нами в первую очередь потому, что это контраст образный. Если остальные разделы хора — лирико-песенного характера, то небольшой трехтактовый

эпизод «с» имеет черты драматизированного хорового речитатива. Действительно, все средства музыкального языка помогают его созданию.

Предшествующие разделы в основном имели аккордовый или имитационно-полифонический склад, однако во многих местах появлялись органные пункты-педали, придававшие звучанию мягкость и плавность; фразы были довольно протяженными:

10 Moderato (♩. = 66-72)

Пе - сня лис - тьев, ве - ток,
 Пе - сня лис - тьев, ве - ток,
 Пе - сня . лис - тьев, ве - ток,
 Пе - сня

В разделе «с» стабильность образного характера и типа изложения нарушается, происходят довольно быстрые смены изложения; фразы укорачиваются, появляются многочисленные паузы. В первой фразе (из четырех звуков) возникает характер речитации благодаря четырехкратному повтору звука *gis* в верхнем голосе; здесь применено косвенное голосоведение (см. фрагмент «а» примера 11). Во второй фразе (из трех звуков) дается противоположное расходящееся и затем сходящееся полутоновое движение всего четырехголосия; возникает интонация хорового «вздоха», что подчеркнуто и динамическими средствами (< >, см. «б» примера 11). Следующее построение состоит из двух кратких аккордов восьмыми, разделенными паузами — создается характер отрывистых реплик; никаких смещений в голосах между аккордами не происходит, они изложены одинаково — это уже третий вид голосоведения на протяжении двух тактов (см. «в» примера 11). И, наконец, построение заканчивается бы-

строй пятизвучной фразой, изложенной в октавно-удвоенном одноголосии всего хора; аккорды как бы «сжимаются» по вертикали, концентрируются. Это единственное место в произведении, где Хиндемит применяет одноголосие, и оно выделяется, контрастируя со всем остальным изложением «Весны» (см. «г» примера 11).

Столь быстрые смены изложения ткани на небольшом протяжении (3 такта), краткость фраз, обилие пауз, наличие единственной в хоре одноголосной фразы, а также отсутствие длинных педалей, скрепляющих предшествующие разделы, — все перечисленные нами фактурные особенности помогают созданию более сумрачного, «темного» колорита звучания. Они неразрывно связаны с особенностями ладогармонических средств в эпизоде.

До этого в основном, как указывалось, присутствует развитая диатоника с альтерациями. В трехтактовую кульминацию сразу же привносится ряд новых качеств гармонического языка — резкая смена мажорного колорита минорным (*gis-moll* после *As-dur*), внезапные сопоставления далеких тональных опор, где возникают тритоновые сдвиги (трезвучия *gis-moll* и *d-moll*). Такая подчеркнутая хроматизация музыкальной ткани вместе с быстрыми и неожиданными сменами форм изложения акцентирует драматическую сущность рассматриваемого эпизода:

11

„а“

„б“

S. *p meno mosso* *mf*
Слы - шись, ве - сна, рас -

A. *p meno mosso* *mf*
Слы - шись, ве - сна, рас -

T. *p meno mosso* *mf*
Слы - шись, ве - сна, рас -

B. *p meno mosso* *mf*
Слы - шись, ве - сна, рас -

- сть - ся нуж - но сно - ва нам сто - бой.
 - сть - ся нуж - но сно - ва нам сто - бой.
 - сть - ся нуж - но сно - ва нам сто - бой.
 - сть - ся нуж - но сно - ва нам сто - бой.

При сравнении первой части хора с серединой видна причина столь резкой смены образно-жанровой сферы средствами фактуры: это кардинальные изменения во всех координатах ткани. Действительно, вместо стабильного четырехголосия хорально-гармонического склада, основанного на мягкой мажорной диатонике — резкие неожиданные быстрые смены изложения, диссонирующие минорные краски вертикали; вместо распевно-протяженных кантиленных фраз и длительных органических пунктов-педалей — краткие реплики, где горизонтальные линии разрываются, превращаясь в точки. А после уравновешенного изложения, где на первый план постепенно всплывали из глубины фона то одни, то другие линии — отрывистые возгласы без фона, четко очерченные, при этом очень контрастирующие друг с другом и именно благодаря этому как бы «соревнующиеся за первенство», — вот каковы фактурные координаты среднего раздела. Естественно, что при таких изменениях, связанных в первую очередь с перестройкой образно-жанровой сферы, возникает резкий контраст между первой и второй частями.

Важны воздействия этой кульминации на репризу хора, более всего сказавшиеся на структуре вертикали, ее ладогармонических особенностей.

Следует отметить каноническую секвенцию (тт. 19—20): в момент имитационно-полифонического изложения происходит бóльшее расслоение пластов, чем это

было в первой части в аналогичных местах. Это вызвано гармоническим варьированием секвенции: она вся теперь звучит на фоне педали *fis* (вместо *As*). Поскольку верхний трехголосный пласт интонационно не изменился по сравнению с первой частью, а спустился на тон лишь бас, возникает вертикально-подвижной контрапункт с $Iv = +1$ (по системе Танеева). Такой новый тип изложения способствует более яркому выявлению ладогармонических особенностей репризы — вся секвенция как бы готовится к разрешению в тональность *Fis-dur*. Однако в последний момент происходит переосмысление баса — звук *fis* оказывается VII низкой ступенью тональности *Gis-dur* и таким образом ярко выявляется миксолидийская природа этого раздела; в момент звучания басового *fis* в мелодии несколько раз звучит *e*, также подчеркивающий миксолидийскую окраску ожидаемого *Fis-dur*.

Ладогармоническое строение репризы опирается на диатонику и усиливает ее значение по сравнению с первой частью — и в этом сказывается контраст с кульминационным эпизодом, как бы «сопротивление его влиянию»:

12

mf *p*

(.ся,) сердце по да_рить плен_но_е те_бе од_ной.

mf *p*

(.ся,) сердце по да_рить плен_но_е те_бе од_ной

mf *p*

по да_рить, по да_рить те_бе лишь од_ной

mf *p*

- чать - ся, по да - рить од - ной

В целом в хоре разворачивается яркая и оригинальная картина образно-жанрового «отклонения» от спокойной созерцательности к сумрачности и с постепенным возвращением назад, к исходному. Такой путь раз-

вития музыкальной драматургии обрисовывает новый «силуэт» структуры произведения — трехчастный, за счет отчетливого контраста между кульминацией и крайними разделами. Сосуществование в одновременно двух формообразующих тенденций — двухчастности и трехчастности — свидетельствует о сложности и богатстве образно-драматургического замысла хора, в целом светлого, спокойного.

Обратимся к таким произведениям, где полиобразный процесс основан на преобладании сумрачного драматического характера.

Своеобразным примером такого типа драматургии, где в основе лежит скорбный образ и внутри этой сферы свершается ряд «отклонений», является хор № 5 «An eine Tote» из сочинения для хора a cappella Двенадцать мадригалов на стихи Г. Вайнхебера¹. «Мадригалы» не задуманы композитором как цикл и могут быть исполнены по выбору в любом порядке и количестве (за исключением № 12, который должен всегда исполняться в конце). В этом произведении Хиндемит находит новое современное решение старинного мадригального жанра, органично совмещающего в себе черты величественной возвышенности и проникновенной лирики.

Хор № 5 — эпитафия умершей. Общее печальное содержание текста, философское, поэтическое и лирически теплое, определяет тонус сочинения. Вместе с тем здесь намечаются контрастирующие между собой «этапы», соответствующие поворотам и оттенкам в настроении. В целом хор имеет трехчастную структуру, где крайние части можно трактовать как обрамление — они невелики по масштабу в сравнении с основной частью (Langsam).

Проанализируем подробнее фактурный план хора.

Тенденция развития фактуры такова, что каждая линия произведения постепенно активизируется, и в кульминации возникают значительные по сложности фактурные образования. Первая часть хора служит особым фактурным «тезисом», прообразом всего сочинения. Эта часть строится на основе хорального изложения, одна-

¹ Hindemith Paul. Fünfstimmige Madrigale nach Texten von Josef Weinheber. Mainz, 1958.

ко в ткани сразу же возникает противопоставление сольной партии первых сопрано аккордово-гармоническому четырехголосию нижнего пласта. В этом противопоставлении намечаются элементы имитационности (в ритмическом рисунке), получающие интенсивное развитие в основной части произведения:

13 *etwa 60, frei* *p*

Stil - le Blu - me,
 Stil - le Blu - me er - blaßt un - ter herbst - lichen
 er blaßt un - ter herbst - li - chen Ster -
 nen,
 Ster - nen.

Моноритмическое изложение также развивается далее в средней части, служа двух- и трехсложным контрастным контрапунктом к мелодическим линиям раздела.

Первая часть хора построена в виде волны, в середине которой (тт. 5, 6) достигается наибольшая фактурная контрастность, — в этом также проявляется общий структурно-драматургический план всего хора, имеющего волновой профиль с кульминацией в средней части.

Средняя, основная часть, богата сменами различных фактурных форм, и в целом сильно контрастирует с обрамлением. Здесь следует обратить внимание на сложное фактурное явление полифактуры, то есть сочетание в одновременности нескольких развитых форм ткани¹.

В кульминации (тт. 32—42) соединяются: двухголосный длительный канон первых сопрано и теноров на лирической ариозной теме и двухголосные свободные имитации вторых сопрано и альтов на жалобных интонациях причитания — здесь совмещаются черты имитационной и контрастной полифонии. Наличие сопровождения в басу к этому ведущему многоголосному тематическому пласту выявляет в изложении черты гомофонии.

Само по себе столь сложное структурное явление как полифактура чаще встречается в инструментальной, особенно симфонической музыке именно в силу своей сложности. Применение полифактуры в хоровом произведении без сопровождения — смелый новаторский шаг композитора, сумевшего оригинально, мастерски использовать в области хоровой музыки достижения фактурного развития, типичного для инструментальной музыки (см. пример 14).

В коде возвращаются фактурные формы вступления (диалог хора и сольной партии), однако здесь можно видеть отчетливые следы воздействия средней части: в ритмике, в тембровых красках.

Найденный в пятом хоре принцип контрастного противопоставления сольной партии и массы хора замеча-

¹ Предлагаем назвать данное явление «полифактурой», так как в термине «полифония пластов», обычно применяемом в таких условиях, подчеркиваются лишь полифонические качества изложения, тогда как здесь одновременно могут присутствовать и другие типы изложения — гомофония, гетерофония, хорально-гармонический склад и т. д. Термин «полифактура», с нашей точки зрения, более глубоко отражает сущность явления.

14 Wie vorher

Nicht,
 nicht daß du ruhest
 nicht daß du ruhest
 Nicht,
 Nicht daß du ruhest, von
 nicht daß du ruhest, von
 nicht daß du ruhest
 nicht daß du
 kein - er Klag ver - führt, schmerzt uns Ver -

тельно претворяется в хоре № 8 «Judaskuß» («Поцелуй Иуды»).

Этот хор — также пример полиобразной драматургии, где осуществляется ряд «отклонений». Однако если в предыдущем случае наблюдался волновой драматургический профиль, и первая часть играла роль фактурного «тезиса», то в хоре № 8 — совершенно иной тип развития. Принцип диалогического противопоставления двух пластов — соло и хора — проводится через

все сочинение, и при этом в разных разделах функции элементов ткани изменяются.

Сольная партия ведется в основном басами (реплики Иуды) и лишь в одном месте передана тенорам (вопрос Христа). Хоровое сопровождение представляет собой то резкие ответы солисту, то является фоном для него, а к концу хор берет на себя ведущую роль — происходит постепенное усложнение хоровых партий, их индивидуализация.

В соотношении сольной и хоровой партий наблюдается такая закономерность: сольные речитативы на протяжении всего сочинения сохраняют свой первоначальный очень высокий уровень напряженности, и в этом отношении являются стабильными, в то время как хоровой пласт все время меняется, трансформируется в образном и, соответственно, фактурном отношении, являясь мобильным (хорально-гармоническое изложение в быстром темпе типа речитации и неспешное движение-повествование параллельными аккордовыми пластинами, выдержанные педали и октавно-унисонные ходы, развитое полиритмическое многоголосие и краткие хоровые «возгласы»). Это соотношение стабильных и мобильных элементов вносит своеобразные черты рондальности в композиционно-драматургическую структуру хора.

Уровень напряжения в солирующих партиях во многом определяется особенностями их мелодико-ритмического строения: здесь следует отметить как факт первостепенной важности явление скрытого многоголосия. Одноголосная мелодическая линия обладает необыкновенно прихотливым интонационным строением, свободной речитативной ритмикой, большим диапазоном. Строение ее таково, что можно услышать расслоение линии как бы на два внутренних «пласта» — верхний и нижний. «Зоны» их звучания отстоят друг от друга примерно на расстоянии октавы. При этом обнаруживается, что для верхнего «пласта» в большей степени характерно большое интонационное разнообразие: широкие мелодические ходы, скачки, хроматическое поступенное движение, для нижнего же — упорное «стояние» на месте, неоднократное возвращение к звукам типа местного органного пункта. В этом несомненно сказывается опора на естественные предпосылки специфици-

ческого регистрового развития в музыкальном искусстве вообще: типичное функциональное определение верхней линии ткани как мелодической, а нижней — как опорной, басовой¹:

Rezitativ

15 frei (b) (схеме)

Jhr seht nur das verfluchte Geld,

das ich genommen hab. Und schweigt da,

von, daß Er mir doch beim Manlen Bis - sen gab.

¹ В примере-схеме 15 на верхней строчке изложен нотный текст Хиндемита, на нижней зафиксировано расслоение на несколько скрытых «пластов» субфактуры, что подчеркнуто направлением штилей. Указаны также тональные опоры линии (литеры h, b и др. в овале), типы интонаций и «этапы» их развития: a, a₁, a₂ — постепенное движение, b — новые пунктирные интонации, c, c₁, c₂, c₃ — местные органичные пункты, d, d₁, d₂ — широкие кварто-квинтовые «кадансовые» ходы, e — новые постепенные интонации.

frei *p* *d* *es*

nd al so mußt ich gehn und ging und kam zurück

d *c₃* *e* *e*

accel. *rit.*

und nahm und hat te mei nen Lohn.

b₂ *c₃* *c₃*

Каждый скрытый «пласт» проходит свой индивидуальный путь развития. В первом разделе хора можно заметить общее повышение диапазона сольной партии примерно на кварту. При этом верхний «пласт» все более активно расширяет свой диапазон, и в нем происходит дополнительное расщепление на две «сублинии», что особенно заметно в тактах 5—6. Здесь возникает расходящееся движение от звука *des*: вверх через *es* к высшей мелодической кульминации *fes* — и хроматически вниз к звуку *g*. В дальнейшем верхний пласт продолжает оставаться мелодически активным, в то время как в «басу» устанавливается длительная опора (условная «педаль») на звуках *a—b—a*. Происходит явное функциональное расщепление линий. Такое расщепление содержит в себе в виде эмбриона те самые качества фактуры в целом, которые свойственны данному произведению, а именно — контрастность.

Помимо указанных регистрово-фактурных особенностей скрытого многоголосия следует отметить также и ее внутреннее тонально-гармоническое развитие: в ней возникают временные опоры, в основном отстоящие друг

от друга на полтона (*h, b, C, Des* далее *d, es, cis*, см. пример 15). Это указывает на общую диссонантность звучания. Такая внутренняя контрастность и диссонантность скрытого многоголосия (вернее — двухголосия) в линии вполне отвечают очень напряженному характеру партии Иуды.

В противовес этому, в небольшой теноровой фразе Христа преобладает слитность линии (несмотря на большой диапазон, деления на скрытые пласты не возникает из-за поступенного заполнения этого диапазона) и единая общая гармоническая опора на тональный центр *gis-moll*:

16

pp

pp

pp

Frist: *p frei*

runig, Mit ei nem Kuß fragend ver_rätst du mich? rit.

При сравнении двух типов одноголосной линии, отвечающих двум диаметрально-противоположным образам, ясно проступают их различия: в одном случае это контрастное диссонантное скрытое двухголосие, в другом — слитное одноголосие. Такое принципиальное различие в строении линий, изложенных одногласно и при этом подразумевающих возможность расщепления их на скрытые «пласты», дает веские основания говорить о явлении субфактуры, то есть зашифрованного внутри одноголосия фактурного зерна, подвергающегося дальнейшему развитию в многоголосии. Совершенно очевидно, что существуют типы субфактуры, содержащие в себе предпосылки к контрастности, ими-

тационности, гомофонии, гетерофонии и т. д.¹. В этом отношении Хиндемит своеобразно развивал старые традиции, идущие еще от Баха². Однако в рассматриваемом хоре картина усложнена тем, что фактурные контррасты располагаются на разных композиционных уровнях: это самый «малый» уровень — внутреннее субфактурное контрастирование скрытых «пластов» (в партии Иуды), средний уровень — контраст между двумя различными типами одnogолосия (партия Иуды и Христа), и наконец, на высшем уровне это — конфликтное противопоставление сольных партий хоровым эпизодам. В свою очередь хоровые эпизоды, изменяясь на разных «этапах» развития в фактурном отношении, также имеют многоуровневую структуру — от строения каждой отдельной линии-горизонтальной до всей развитой сложной многоголосной вертикали. Огромную роль при этом играет и глубина — яркое соотношение выпуклого рельефа (на каждом «этапе» различного) и фоновых планов. Вся эта сложнейшая многоуровневая, многоэтапная, трехкоординатная система связей элементов фактуры принимает деятельное участие в создании неповторимого своеобразия замечательного произведения.

Если охватить беглым взглядом все Двенадцать мадригалов, то можно заметить необыкновенное разнообразие фактурных средств даже в этих сравнительно скромных условиях пятиголосных хоров *a cappella*. Здесь встречаются фугированные и имитационные формы (№№ 2, 3, 10), большое число контрастно-полифонических эпизодов, а также диалоги между хором и солистами — в этих случаях с особой силой проявляет себя субфактура различных типов (№№ 8, 11, 12). Широко представлено хорально-гармоническое изложение, а в особенности интересны случаи параллельного гете-

¹ Предпочитаем термин «субфактура» термину «скрытое многоголосие» по следующим причинам: а) скрытое многоголосие может быть понято лишь как скрытая полифония, в то время как последняя является лишь частным случаем субфактуры; б) термин субфактура соотносится с термином фактура как элемент системы со всей системой, и в этом выявляется многоуровневая иерархическая структура фактуры как целостного явления.

² Идея о разных типах субфактуры у Баха высказана в кн.: Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей, с. 135—137; Протопопов В. История полифонии, т. 2, с. 82—84.

рофонного голосоведения (№№ 1, 3, 6). Выдающийся пример сложного сочетания контрастно-полифонического изложения с гетерофонией — № 10, Пассакалия, где звучат в одновременности суровая остигатная тема басов, трехголосно дублированный контрапункт к ней в верхних пластах и индивидуализированные реплики теноров. Это пример контрастно-полифонического склада с элементами полифактуры:

17 nach und nach immer stärker werden

ke. Also trumpfen wir auf mit der Pflicht mit In ne.

ke. So trumpfen wir auf mit der pflicht mit In ne.

ke. Also trumpfen wir auf mit der Pflicht mit In ne.

P
Wir trumpfen auf mit der Pflicht wir trumpfen auf.

T *pp*
ke. Al so trumpfen wir auf mit der Pflicht mit

*

Краткий анализ фактурных особенностей нескольких хоров Хиндемита а саррелла, разумеется, не может дать исчерпывающего представления об оригинальных стилистических чертах композитора в этой области. Однако хоры дали возможность поставить ряд таких вопросов, ответы на которые следует искать только в процессе очень тщательного и детального исследования закономерностей изложения ткани.

Сам Хиндемит придавал огромное значение реальному звучанию музыки, говоря в авторском предисловии к Мадригалам о том, что живое участие в исполнении музыки дает о ней совершенно иное представ-

ление, чем знакомство лишь с написанным текстом. В этом предисловии композитор указывает, что вокальный стиль хоров освобожден от ненужного в данном жанре концертно-виртуозного начала, красочных эффектов; резко очерчены границы возможных здесь средств музыкального языка — отказ от скачкообразной мелодики, излишне диссонантной гармонии, от перегруженности или, напротив, облегченности исполнительского состава. Все это прямо свидетельствует о глубококом внимании композитора к проблемам изложения ткани, к фактуре.

Изучение особенностей фактуры на примере хоров Хиндемита важно и актуально не только потому, что это вскрывает черты стиля замечательного композитора; это помогает осознанию специфических свойств фактуры как целостного явления, и для такого осознания необходимо исследовать выдающиеся произведения музыкального искусства. Таковыми и являются рассмотренные хоры.

Хиндемит искал и находил в своих произведениях интересные повороты музыкальной драматургии, логичную и вместе с тем неожиданную смену эмоционально-образных оттенков, своеобразие жанровых черт и связанных с ними фактурных особенностей живой музыкальной ткани — то есть все то, что способствует формированию процессуальной стороны музыки.

Хоры Хиндемита по праву входят в сокровищницу хоровой музыкальной литературы, и изучение их помогает исследованию особенностей музыкальной драматургии XX века. Они дают прекрасный материал для раздумий о путях развития современной музыки.

Н. БАТЬ

Полифония и форма в симфонических произведениях П. Хиндемита

В истории полифонии XX века П. Хиндемит занимает ведущее положение наряду с Д. Шостаковичем, Н. Мясковским, Б. Бартоком, А. Онеггером и др. Но ему в этом ряду принадлежит особое место. У современных композиторов полифония — одно из прочих равных средств, она подчиняется индивидуальным свойствам стилей, ее специфика в большей степени вытекает из глубокого новаторства, рождается в процессе возникновения новых стилистических принципов. Разумеется, таков путь всей истории полифонии, обогащаемой на каждом этапе новыми качествами. И Хиндемит на этом пути не исключение. Однако противопоставление его другим композиторам вызвано, во-первых, чрезвычайно значительной, пожалуй, преобладающей ролью полифонии в его музыке и, во-вторых, особенно тесной связью с традициями.

Интерес к прошлому — характерная черта современного музыкального искусства. Но Хиндемит сказал здесь главное слово. Он оживил и приблизил к современному слушателю богатейшую культуру прошлых эпох, и те художественные явления, которые в свое время, казалось, имели частное, переходное историческое значение, в его искусстве (да и не только у него) возродились как важное достижение минувшего времени¹.

¹ Неоклассика у Стравинского не лишена стилизации, блистательной игры с образцами старой музыки. У Хиндемита отношение

«Он рассматривал себя как хранителя и множителя того духовного наследия, которое пришло к нему через поколения и столетия»¹.

У Хиндемита целостное восприятие культуры прошлого. Ему свойственно не выборочное, специфическое внимание к одному времени, одному стилю, а стремление к выявлению ряда кульминационных периодов в истории музыкальной культуры (главным образом полифонических), периодов *Ars nova*, как называл их сам композитор, проецируя определение, применяемое к музыкальному искусству Франции XIV века на все выдающиеся художественные явления музыкальной истории².

Он поднимает огромный пласт искусства прошлого, великой эры полифонии — старонемецкую народную мелодику, хорал, культуру ранней гетерофонии и строгого стиля, различные старинные формы и прежде всего полифонические. Но главный источник в формировании творческого облика Хиндемита — искусство Баха. Трудно судить о музыке Хиндемита, не оценивая этого влияния. Оно было безграничным. Бах родствен ему глубоко нравственным приятием мира. Бах — образец человеческого и художественного совершенства³. В имени Баха звучит для Хиндемита святое напоминание об обязывающем наследии прошлого. Так же как у Баха, полифония становится у него сущностью мышления,

к наследию более бережное. Искусство прошлого с его духовными ценностями для него неприкосновенно. И тем более поразительно, как органически сплавляет он традиции старины с тем, что несет в себе музыка современности, одним из творцов которой он стал.

¹ Häusler I. Der klassiker P. Hindemith. — «Melos», 1964, № 1, S. 5.

² «В определенные периоды стремление к новаторству было особенно сильным. Так, был известный период *Ars nova* во Франции и Италии (около 1300 г.). Затем была странная попытка (к концу XVI в.) возрождения древнегреческой музыки, которая повела к другим периодам *Ars nova*. В XVII в. возник новый стиль, заложенный великим Бахом. После Бетховена появляется новый период *Ars nova* — Вагнер». Hindemith P. A composer's world. Harvard University Press, 1953, p. 119.

³ «Если музыка обладает властью направлять нашу духовную сущность по пути благородства, эта музыка велика. Если композитор своей музыкой достигает этой вершины, он достигает предела. Бах этого достиг». Hindemith P. Bach — heritage and obligation. New Haven, 1952, p. 44 (речь, произнесенная в Гамбурге 12 сент. 1950 г.).

возводится в ведущий художественный принцип. Эмоционально-художественный строй музыки Хиндемита оказывается зависимым от эстетической сущности полифонии.

Полифония — это не частная проблема, касающаяся одной из сторон музыкального языка Хиндемита. Напротив, она дает наиболее широкую постановку вопроса, определяет исходные позиции универсального анализа и наилучшим образом освещает существеннейшие черты его стиля. И, наконец, полифония — самое важное связующее звено между эстетическими предпосылками и технологическими основами музыки Хиндемита.

В творчестве любого композитора исследование особенностей музыкального языка неотделимо от осознания его эстетических принципов. И все же немного можно назвать художников, у которых философские воззрения и средства выразительности находились бы в такой тесной и прямой зависимости друг от друга, как у Хиндемита. Это не случайно. Несмотря на огромное количество созданных им сочинений, разных по целям, задачам и жанровым проявлениям, он движим стремлением подвести некую общую основу под свою творческую деятельность и оправдать свои музыкальные намерения единой руководящей идеей.

Такой художественной идеей становится идея гармонии мира — отправная точка его представлений о действительности и искусстве. Мир в своем движении логичен и закономерен, и эта сторона бытия стала основой процессов его форм. Музыка способна для Хиндемита не только к отображению глубоких жизненных процессов, мыслей и чувств человеческих. Она становится и областью логического постижения действительности, отражает рациональные основы бытия, разумный порядок мира. Происходит отвлечение до некоторой степени от конкретных явлений, и жизненные впечатления переключаются в сферу логических понятий и связей. Это не означает, что Хиндемит уходит от насущных человеческих проблем в область абстрактных «парений» чистой мысли. Он отнюдь не склонен к философствованию и мудрствованию. Напротив, трудно назвать еще композитора с такой же деятельной жизненной хваткой. Да и в искусстве он исходит из его практической полезности, утверждая в нем здоровое «потребитель-

ское» начало. Но несомненно, что он отождествляет музыкальные процессы с теми внутренними процессами бытия и человеческого мышления, которые доступны объяснению и выражению в категориях логики¹. В таком подходе к форме, в таком качестве работы с материалом им руководит безграничная воля к порядку и конструктивной целесообразности. Ему чужды стихийное и случайное. Отсюда — упорядоченность и поразительная организованность его форм, строгая логика и разумное чувство меры.

Хиндемит несомненно принадлежит к рациональному типу художника². В этой связи полезно привести слова Б. Асафьева, сказанные им в книге о Стравинском: «Сухой интеллектуализм Баха и пронизательность его мышления привели к тому, что его творчество живет до сих пор и питает современную мысль, тогда как много музык, непосредственно отвечавших на чувствительные и чувственные зоны эпохи, много чудесных ростков музыкального романтизма отзвучали навеки. В обширнейшем мире музыки всему есть место: и непосредственному взрыву страсти, и... высшим и сложным проявлениям музыкальной мысли вроде «Kunst der Fuge» Баха»³.

Полифония становится для Хиндемита рациональным универсальным методом творчества. Она рождает структурный подход к творческому процессу, создавая строгую типологию приемов. Она — ведущий инстру-

¹ Эта сторона творчества Хиндемита обнаруживает и некоторое родство с современным стилем мышления, тяготеющего к абстрактному постижению мира, а частично и то, что исконно было присуще немецкой музыке — «математической, трансцендентальной и религиозной со времен Кеплера до Иог. Себ. Баха». Цит. по кн.: Бенеш О. Искусство северного Возрождения. М., 1973, с. 187.

² Рациональный метод творчества — точнее сказать, структурный способ мышления — стал в значительной степени основополагающим в современном искусстве. По этому поводу интересно высказывание Корбюзье. Он говорил о том, что акт творчества начинается с того, что нужно «установить статус правила, открыть принципы, которые способны служить в качестве правила» (цит. по кн.: Mitchell D. The language of modern musik. London, 1963, p. 13). Об этом говорил и Стравинский: «Свобода для меня содержится в возможности двигаться внутри рамок, которые я назначаю себе сам для каждого из моих начинаний» (цит. по кн.: Tan s m a n A. Strawinsky. New York, 1949, p. 16).

³ Глебов И. Книга о Стравинском. Л., 1929, с. 121—122.

мент в руках большого мастера. Техника Хиндемита — это возведение в культ ремесла в высоком смысле, это постоянная готовность к труду и умение творить по любому поводу. Именно полифоническая методология облегчает композитору акт творчества. Но рассматривать это явление с формальной точки зрения было бы неоправданно. Повсеместность полифонических форм не только в симфониях, квартетах, но и в музыке бытовой, учебной, не говоря об оперной и балетной, свидетельствует о его стремлении расширить сферу прикладного использования полифонии и сделать ее достоянием любого слуха. Фуга (как и пассакалья) — меньше всего для него лаборатория мастерства и техничности. Он обращается к ней как к средству мудрого самоограничения, упорядоченности и дисциплины (качества, столь свойственные его душевному строю). Это естественная сфера высказываний принципиального, убежденного в своих позициях мастера. Ибо она несет в себе крепкую организующую силу и уже по самой своей природе основана на уверенном провозглашении соло темы, все последующие проведения которой — неизбежное подтверждение высказанной идеи.

Искусство Хиндемита нередко вызывает споры. Конструктивное начало, воля к строительству многим кажутся у него самодовлеющими. Они, якобы, становятся самоцелью, ограничивающей все остальное, прежде всего живую душу музыки. Неискушенному слуху его творчество кажется эмоционально нейтральным. Но это не так. Его музыка полна благородства и нравственной силы, великолепного душевного здоровья и дисциплины чувства. Однако она действительно требует сосредоточенного спокойного вслушивания, а может быть, и известной подготовки. И тогда постигаешь углубленный ход ее мысли и за внешней сдержанностью начинаешь ощущать напряженную и глубокую внутреннюю жизнь. В этом немалая заслуга полифонии.

Под полифонией мы подразумеваем не только тип фактуры, но и определенные формы, приемы тематического развития и особенности синтаксиса. Более того, она стала широким художественно-жанровым понятием, что связано, конечно, с ее фактурными свойствами.

В гомофонном складе, где фактурные средства действуют в едином метрическом согласии, с одновремен-

ными усилиями, преобладает горизонтальная и более активная направленность динамики. Но в полифоническом складе, где нет одновременных цезур и разрядок, внимание расщепляется, привлекаемое собственным движением каждого компонента, оно приковано к каждому данному моменту. Гомофонная музыка кинетичнее, но полифоническая вносит особую углубленность, особую потенциальность выразительности. И в этом одна из причин того, что музыка Хиндемита, полная несокрушимой энергии, мужественности и не лишенная, порой, директивности тона, вместе с тем сосредоточена и сдержанна.

*

Специфика современной полифонии родилась в теснейшем единении с гомофонными принципами. Собственно, проникновение полифонических приемов и форм во всякую музыкальную форму началось уже в творчестве венских классиков. И эта тенденция, продолжая неуклонно развиваться и в XIX веке, постепенно вела к возрастанию роли полифонии в музыкальном процессе. Творчество Хиндемита, как и многих современных композиторов, явилось естественным следствием этих формообразующих факторов.

Однако взаимодействие полифонии и гомофонии в современной музыке связано не только со все более частым включением одних форм в другие и развитием таких явлений, как неимитационная, подголосочная полифония и полифония «пластов». Оно обнаруживается и в совершенно новом качестве — синтаксическом и фактурном синтезе данных складов. Структурные нормы гомофонного стиля, характерные своей ясной расчлененностью, все чаще уступают место непрерывному развитию. В одних случаях, как у Шостаковича, полифоническое начало сказывается в текучем мелодическом развертывании¹. В других — Барток, Онеггер, Стравинский — эти синтаксические особенности диктуются качественно новыми свойствами мелодики, в основе которой лежат некие тематические «экстракты», зерна. Такая мелодика часто заключает в себе полифо-

¹ Об этом обстоятельно пишет В. Задерацкий в кн.: Полифония в инструментальных произведениях Д. Шостаковича. М., 1969.

нические черты. Она кратка, как ядра полифонических тем. В ее строении нередко полифонические приемы¹. Ее «элементарность» ведет к бесконечной обновляемости звеньев, их тесной цепляемости, связи, непрерывному развертыванию. Отсюда проистекают полифонические структурные принципы, нарушающие четкую расчлененность. «Измельченный» тематизм, проникая во все слои фактуры, приводит к тесному переплетению тематических и фактурных моментов. Так возникают формы, в которых ни полифония, ни гомофония не имеют привилегий и где, более того, вопрос о принадлежности музыки к тому или иному складу нередко становится беспредметным.

Полифонизация фактуры связана и с графичностью, которая в музыке XX века явилась естественной реакцией на пышность и вязкость фактуры времен позднего романтизма. Графика — это упрощение, избавление от лишних деталей. А это значит, что каждый компонент фактуры становится более заметным и самостоятельным. В графической ткани нет заботы о собственно аккордовой полноте. Горизонтальная направленность элементов сильнее их вертикальной согласованности. Такая фактура неизбежно более полифонична.

У Хиндемита синтез гомофонно-полифонических принципов, поразительный синтез методологических принципов старой и новой музыки приобретает специфическое воплощение. Он более традиционен, чем многие его современники, причем «вдвойне» традиционен, ибо полифония и гомофония образуют у него органический сплав, где нормы складов сохраняют свои основополагающие признаки. С одной стороны, его формы привычнее по схемам. В изложении материала он исходит из развитых мелодических построений. У него отчетливая дифференциация фактурных компонентов по облику и значимости в общей ткани. Но, с другой стороны, Хиндемит — при том, что он современный художник и радикальный новатор в области музыкального языка — как никто обращается к полифоническим первоисточкам, возрождая, естественно, на новом уровне, принципы мелодического развития, голосоведения и формообразова-

¹ Якубов М. Полифонические черты мелодики Прокофьева. — В кн.: От Люлли до наших дней. М., 1967, с. 193.

ния времен строгого стиля, баховской полифонии и ранних гомофонно-полифонических структур, сложившихся в жанре Concerto grosso и старинных форм типа увертюры, сюит, сонат.

Полифония у Хиндемита «задает тон». И дело не только в чрезвычайно широком использовании собственно полифонических форм. Но и вне этих форм она охватывает и определяет все стороны музыкального процесса, диктует приемы изложения и развития, трансформирует синтаксические структуры, сложившиеся в гомофонной музыке, привычные нормы экспонирования и развития. Больше чем у кого бы то ни было, полифоническая драматургия у Хиндемита становится определяющим фактором роста музыкальной формы.

*

Наиболее очевидное влияние полифонии в формах Хиндемита обнаруживается прежде всего в господстве имитационности. Этот прием, само собой разумеющийся в полифонических структурах, чрезвычайно распространен у него и в неполифонических формах. В свое время, в эпоху строгого стиля введение имитационности послужило важным стимулом в постижении новых приемов развития. Имитационность учила тематическое многообразие подчинять единству. Но в музыке послебаховского времени осваивались более динамические средства развития, и имитационность, не лишенная известной статичности, получила довольно ограниченное применение, если не считать ее трансформированных форм в виде секвенций и мелких дроблений, где повторяющиеся тематические элементы в силу малой своей величины не представляли собой самостоятельных образований. А ведь имитационность имеет дело с целостными тематическими структурами.

Обращение Хиндемита к имитационности как ведущему приему изложения и развития не случайно. Объяснение и оправдание универсальности этого метода заложено в полифонических свойствах тематизма, в связи со старинной мелодикой¹. Эти темы-мелодии, не-

¹ Анализ мелодики Хиндемита посвящена работа автора данной статьи «О полифонических свойствах мелодики в симфонических произведениях П. Хиндемита». — В кн.: Вопросы теории музыки. Вып. 3. М., 1975, с. 335.

смотря на их участие в сложной фактуре, обладают несомненной имманентностью собственно мелодического развития, присущей в свое время старинной модии¹.

Хиндемит сохраняет полифоническую роль темы как структурно постоянной, замкнутой мелодической величины. Его темы объединяются одним общим началом — внутренней устойчивостью. Это цельные конструкции, несущие в себе неизменность качества, данность музыкального образа.

Естественно, имитационные приемы становятся наиболее благоприятной формой развития такого рода материала, поскольку он не заключает в себе предпосылок для активной качественной переработки, не требует непременно трансформации.

Метод экспонирования у Хиндемита таков, что изложив первоначально тему, он тут же повторяет ее и порой многократно. В зависимости от характера тем (образного и жанрового) и их местоположения в форме складываются разные типы фактур и возникают разные типы имитационности — остинатная, фугированная, каноническая.

Остинатной имитационностью мы называем чрезвычайно распространенное, характерное только для Хиндемита явление, преобладающее при изложении тем неполифонических форм. Как ясно из названия, она сочетает в себе черты имитации и остинато. Это отнюдь не бесспорная имитационность, так как возникает она в условиях гомофонной фактуры с явным расчленением на мелодию и сопровождение. Тем не менее, мы рассматриваем это как своеобразную имитационность, ведь при повторении тема-мелодия мало, а то и совсем не меняет свой структурный облик и к тому же ее сопровождают контрапункты, правда, второстепенного значения. При этом проведения следуют обычно непрерывно и однотонально (остинатный признак).

В главной партии первой части симфонии «Серена» первые два проведения темы однотональные и полные, а третье, сокращаясь, вводит в собственно полифонический бесконечный канон:

¹ Понятия тема и мелодия в данном случае отождествляются.

1 Moderatly fast \downarrow 76

„Серена“ I ч., г. л.

con sord.

V-ni 1

V-ni 2

V-le

Corni

mf

далее сопровож-
дения опускается

cresc.

f

2

V-ni 1

V-ni 2

V-le

mf

V-ni 1

V-le

mp

cresc.

V-ni 1
f *p* V-ni 2 *cresc.*
 con sord.
 V-le

C. ingl.
 Cl. 1.2
p cresc. *mf*
 Fag.
 V.c.

C. ingl. Cl.
 Corni
f *f*
 Fag.
 V.c.

dim. *mp* *p*
dim.

Несмотря на то, что начальные изложения темы следуют на фоне фигуративного сопровождения и мелодические концовки у них разные, как это возможно в отношении двух предложений с разными каденциями, мы рассматриваем этот пример как образец специфического оstinатно-имитационного принципа.

В пользу этого говорит особое понимание темы у Хиндемита, ее особое структурное определение в полифоническом смысле. Это, прежде всего, мелодия (а не только комплекс фактурных компонентов), метроритмически независимая от сопровождения. Если в неполифонических формах масштаб темы обычно соответствует масштабу того или иного раздела — главной или побочной и т. д., то у Хиндемита тема-мелодия — лишь составная часть отдельных разделов формы и образует их путем неоднократного повторения. Поэтому повтор становится для Хиндемита выражением обобщенной имитационности в широком смысле слова даже в неполифонических фактурах приведенного выше примера или в главной партии первой части симфонии «Гармония мира». Подобную имитационность мы усматриваем и в тех случаях, где тема проводится только дважды и без контрапунктов — главная партия первой части Симфонии *in B* и рефрен первой части Симфонии *in E*¹.

Оstinатная имитационность имеет разные проявления, что связано не только со складом фактуры, но и с тональными и регистровыми соотношениями. Говоря о ней, мы имеем в виду прежде всего повтор как таковой (чаще однотональный), не учитывая регистровые соотношения проведений. Многие темы так протяженны, охватывают такой большой диапазон, что повторение их даже в разных регистрах в меньшей степени дает ощущение регистровых сопоставлений (регистровой имитационности) и больше устанавливает ровный регистродинамический уровень, линейный оstinатный ряд, который свойствен движению тем оstinатно-пассакальных форм. Хотя при этом расстояния по вертикали между проведением могут быть значительными.

¹ Последний пример особенно спорен, так как тема вторично проводится у тех же инструментов, без смены регистра и тональности.

В тех же случаях, где регистровые смены играют существенную роль, там возникает слияние с фугированным принципом. Во вступлении к симфонии «Гармония мира» 13 раз однотонально, без перерыва (остинатный признак) проходит суровая тема-постулат. А в пользу фугированного начала говорит очень активная смена регистров и наличие довольно значительных контрапунктов (при сохранении сопровождения фонового характера).

Сходный смешанный остинатно-фугированный тип и во вступлении к симфонии «Матис-художник». Остинатная имитационность проникает и в разработки сонатных форм — первые части симфонии «Серена», Виолончельного и Альтистового («Шванендреер») концертов. Она используется и в медленных частях с длительно развертывающимися темами — середина второй части симфонии «Гармония мира». Здесь вновь приближение к фугированному принципу, так как тема проходит только в разных тональностях.

Многочисленный повтор тем становится основой построения и более крупных разделов и даже целостных форм. Мы имеем в виду примеры, где он смыкается со строфической вариационностью на выдержанную мелодию — первая часть «Питтсбургской симфонии». В еще более чистом остинатном виде подобная повторяемость представлена в крайних разделах второй части «Метаморфоз тем Вебера», особенно в репризе, где теряется куплетная основа темы (запев — припев), остается настойчиво повторяемое начальное построение.

Своеобразие остинатной имитационности не только в выявлении индивидуального композиторского метода, но и в соприкосновении с праимитационными приемами ранней полифонической поры. Речь идет о том, что она сродни старому принципу *Cantus firmus*, который Хиндемит несомненно и вполне сознательно возрождает¹. В одних случаях этот принцип проявляется непосредственно, действуя в тех условиях, в которых он воз-

¹ Это отмечает и музыковед Й. Тильман (ГДР). Однако он допускает при этом крайнее утверждение, говоря, что «Хиндемит за применение *Cantus firmus*, но против имитации, так как последняя не стимулирует фантазию, а лишь вызывает бессмысленный повтор». Thilman J. Probleme der neuen Poliphonie. Dresden, 1949, S. 63.

ник как некий неглавный стержень формы, подавляемый более инициативными голосами. Но связь с *Cantus firmus* мы усматриваем и там, где данная тема не привходящий и контрапунктирующий материал, а главное действующее лицо. Возможно, связь такого рода отражает исторически переходный этап от *Cantus firmus* к бассо-остинато, к остинатному принципу вообще, с одной стороны, и к имитационности, с другой.

Качество имитационности и склад изложения зависят от характера тем: темы более активные и устремленные безраздельно господствуют в фактуре, подавляя даже контрапункты, и в способе их изложения преобладает остинатность; темы более мягкие и певучие оплетаются равноценными контрапунктами, и тогда усиливается собственно имитационность.

Так, в побочных партиях или некоторых эпизодах рондо темы невелики, узки по диапазону, полифоничнее по строению, их повтор происходит на более близком временном расстоянии. Поэтому тембровые смены даже при сохранении регистра и тональности воспринимаются как регистровые сопоставления, столь необходимые в фугах. Кроме того, фактура в побочных прозрачнее, контрапункты самостоятельнее. В результате ослабевает остинатность и усиливается имитационность:

„Серена“, I ч., п.п.

The musical score consists of two systems. The first system shows the Oboe (Ob.) and Clarinet (Cl.) parts. The Oboe part is marked *p espr. grazioso* and the Clarinet part is marked *pp*. The second system shows the Bassoon (Fag.) and Oboe (Ob.) parts. The Bassoon part is marked *p* and the Oboe part is marked *pp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.



В заключительных партиях возрастает значение многократной прямолинейной повторяемости. И хотя фактура довольно компактна и сложна, повторение таких комплексов опять-таки образует своеобразную линейную основу остигатного ряда. Линейную не в мелодическом, не в одноголосном смысле, а в смысле равномерной повторяемости остигатного материала, занимающего устойчивый регистрово-динамический уровень.

Возникают два существенных вопроса: не создает ли эта вездесущая повторяемость неблагоприятные условия для развития, не делает ли она процесс формирования монотонным и нединамичным, и как при этом Хиндемит строит развивающиеся срединные разделы формы.

Одним из приемов, препятствующих однообразию развития и одновременно служащих средством развития, является сокращение тем при имитации. Прием этот мы рассматриваем как проявление полифонического начала.

Дело в том, что в фугах тема представляет собой достаточно замкнутое и мало изменяемое целое. И в условиях структурно непрерывного разворачивания, с редкими каденциями и не обязательно совпадающими с окончанием проведений, всякое иное продолжение темы (если она излагается частично) — выходит за ее пределы и относится к противосложению или иному

контрапунктирующему голосу. Такая тема воспринимается как сокращенная, хотя она может быть слита со своим продолжением в непрерывную мелодическую линию. Впечатление усечения возникает и в стретте, хотя тема там обычно проходит полностью (у Баха как правило).

В формах гомофонной музыки любое иное продолжение начального этапа темы в рамках ее единого развертывания принадлежит ей и не воспринимается как сжатие собственно темы. Если же сокращение происходит, то оно затрагивает прежде всего структуру темы, вызывая дальнейшее расширение. Порой эти изменения так значительны, что приводят к обострению выразительности, драматическим переломам¹. Усечение же полифонической темы обычно не нарушает ощущения сохранения ее структурной целостности и в текучем равномерном развитии не вызывает обострения динамики.

Хиндемит претворяет полифонический прием сокращения. Сплошь и рядом встречаются у него проведения, в которых нет никаких иных изменений в теме по сравнению с первоначальным изложением, кроме простого прямолинейного усечения, которое не нарушает структуру тем и вовсе не служит средством драматической напряженности. Даже нередкие изменения концовок тем не нарушают их целостности²:

Fast Schnell (♩=108)
1-е проведение

3 V-le 1,2 Симфонietta, I ч., рефрен

¹ Примеры подобных сокращений приводит Л. А. Мазель. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. М., 1967, с. 599—602.

² В примере выписана только мелодия.



У Хиндемита выработался канонизированный прием, когда после одного или более проведений далее следуют укороченные изложения, а в последнем возвращается первоначальный масштаб темы¹:

Симфонietta, I ч., 1-й эпизод.

¹ В примере выписан только полифонический пласт фактуры, сопровождение опущено.

Ob.
mf
Cl. mf

Fl.
mf

Ob. mf
Cl. f
Fag. f

Fag. f
V:la

Формально в таком построении есть сходство с теми простейшими схемами, в которых вслед за экспозиционным разделом следует развивающий раздел дробления начального материала. Но Хиндемит не прибегает

к дроблениям, даже если сокращение тем велико. И хотя тема оказывается короче, остается впечатление сохранения ее структуры. При обычных дроблениях тема мелко членится, из нее может выкраиваться любое звено и не обязательно начальное. Хиндемит же, как правило, сохраняет начальный этап, наиболее характерный и целостный. Правда, если этапы коротки, то в их учащенной смене можно заметить приближение к принципу дробления. Но это приближение внешнее. Здесь нет того, что необходимо при дроблениях — членимости общей структуры, так как на повторяющиеся построения накладывается контрапункт.

Такие сокращения при непрерывных имитациях носят очевидный стреттный характер. Но это не реальная стреттность канонического типа: в момент имитации в предыдущем проведении чаще следует контрапункт, а не продолжение темы. В таких мнимых стреттах происходит и слияние с фугированным изложением. Новые контрапункты берут на себя функцию противосложений.

Подобная стреттность — важнейшее средство обработки тем и интенсификации развития в развивающих этапах формы.

При повторениях Хиндемит прибегает и к некоторым частным изменениям, которые несомненно претворяют старополифонические приемы обработки тем. Возможны незначительные интервальные изменения, напоминающие принцип тонального ответа. Могут быть исключены отдельные обороты из темы при сохранении мелодического контура. Нередко осуществляется внутреннее сжатие, ритмические изменения, метрические смещения оборотов с переменной внутренней акцентности. Подобные явления у старых полифонистов возникали при тематических увеличениях или уменьшениях.

Но каковы бы ни были отдельные изменения при имитациях, главное, что структурная целостность обычно оказывается ненарушенной, и в этом самое существенное, полифоническое в подходе Хиндемита к тематическому развитию.

Хиндемит довольно мало обращается к активным средствам тематической работы, освоенным венскими классиками и романтиками — к вычленениям, секвенциям, вариантным продлениям, прорастаниям. Зато

весьма тяготеет к приемам мелодического развития, которые формировались на стыке гомофонного и полифонического стилей: к активному и длительному развертыванию типа общих форм движения (фортепианная партия первой части Kammermusik op. 36 № 2); к импровизационным речитативным мелодическим формам, присущим баховскому патетическому тематизму (вступительные разделы к пятой вариации «Филармонического концерта», финалу симфонии «Матис-художник», финалу Симфониетты); к чисто линейному развертыванию мелодики, говорящему о влиянии баховских сольных сонат — сонаты op. 11 и 26. И, наконец, к тем мелодическим процессам, которые были свойственны искусству строгого стиля, — «вариационности, основанной на общности тематических интонаций без какого-либо их тождества»¹, непрерывному интонационному произрастанию во всех голосах (вступление к сюите «Благороднейшее видение», тема «Филармонического концерта»).

*

Столь широкое применение полифонических приемов ставит вопрос об организации ткани в сочинениях Хиндемита. Композитор мыслит фактуру сугубо полифонически как комплекс более или менее равноправных компонентов. Это идет не только от полифонических свойств мелодики, заставляющих вести развитие имитационным путем, но и от темброво-инструментальных качеств его музыки: Хиндемит — инструменталист-практик, глубокий знаток инструментов. «Он не сочиняет, он музицирует» (Беккер)². «Сочиняя, он действует скорее как исполнитель, а не композитор» (Ивенс)³. В этих словах подмечена замечательная способность Хиндемита сполна выявлять свойства и возможности всякого инструмента, входить в его душу, его внутреннюю жизнь. Но дар инструментальных перевоплощений композитора необычен. Он отвлекается от субъективной

¹ Протопопов В. История полифонии. Западноевропейская классика. М., 1965, с. 21.

² Цит. по статье: Mar N. del. Paul Hindemith.— В кн.: European music in the 20-th century. London, 1967, p. 77.

³ Цит. по статье: Mason C. Some aspects of Hindemith's chamber music.— «Music and Letters», 1960, p. 150.

красочности как таковой и в единичном тембре выделяет свойственную данному инструменту плотность, фактурность звука. И исходя из этого, максимально реализует его техническую силу, материальные возможности, а в коллективе наделяет самостоятельной и объективной выразительностью. Инструменты, участвуя в едином процессе, вместе с тем ведут свою линию. Тембровые и фактурные предпосылки взаимно воздействуют друг на друга. Инструменты, заявляя о своих правах, вызывают расслоение фактуры, а ткань полифонизируется, чтобы дать возможность инструментам говорить слышным голосом.

Уже в ранних опусах, посвященных сольным инструментам и небольшим камерным и оркестровым составам, сказалась воля к самостоятельному мелодическому развертыванию и осваивалась линейная фактура, поначалу не лишенная жесткости. И позже в большой оркестр, в котором налицо возросшая согласованность и уравновешенность общего звучания, он вводит фактурные нормы камерных ансамблей, с их подчеркнутой индивидуализацией голосов, и претворяет принципы концертирования даже в сочинениях неконцертного плана, поручая оркестровым группам и инструментам собственную линию развития.

Фактура у Хиндемита обладает жизнедеятельной полнокровной подвижностью. Контрапунктирование — главный метод, определяющий связи ее компонентов, хотя, разумеется, степень внутренней дифференциации целого в разных складах различна. Типы полифонических фактур разнообразны — хоральный, гетерофонный, собственно имитационный, контрастно-неимитационный, пластовый. Даже фактуру гомофонного изложения он организует с полифонических позиций. Речь идет о складе, где действует остилатно-имитационный принцип. Здесь пространственная ширь темы по горизонтали разрастается: большой объем по вертикали заполняется самостоятельными и равноправными между собой голосами сопровождения¹. Имитационность преобладает и в этом фоновом слое. Правда, ее вернее было бы назвать мнимой или ритмической, так как в этих

¹ Хотя и аккордовый склад у Хиндемита нередок.

случаях меняются мелодические контуры, но сохраняются ритмические:

5 **Marsch**

p cresc. *p cresc.*

mp cresc.

mf cresc.

Ритмическая имитационность часто оказывается оборотной стороной дополняющей ритмики, излюбленного средства полифонического обогащения ткани (см. пример 1). В разнообразных приемах организации сопровождения очевидна постоянная готовность к полифоническим расщеплениям, гетерофонному варьированию, имитационным вкраплениям (стреттно-каноническим и фугированным).

Но самый существенный момент полифонизации гомофонного склада — метроритмический, благодаря которому осуществляется органическое слияние гомофонного и полифонического начал. Ибо, несмотря на расчленение фактуры на мелодию и сопровождение, соотношение этих компонентов приобретает куда более сло-

жную связь, чем это обычно бывает в гомофонном складе. В последнем элементы, сопутствующие мелодии, действуют в метроритмической согласованности с нею, образуя цельный комплекс единых метрических усилий. Не случайно в гомофонном складе тема рассматривается в совокупности всех фактурных средств.

У Хиндемита мелодия и сопровождение находятся в сложной метроритмической зависимости, вскрывающей уникальный синтез двух стилистически противоположных ритмических явлений. Это синтез свободной монодии и организованного метра¹. Его мелодии с их сложной и прихотливой ритмикой, непериодичностью ритмических структур, с переменной и неустойчивой метрикой, управляемые собственной силой линейного движения как бы приподнимаются над сопровождением, парят над ним. Оно же, в свою очередь, несет в себе более четкий метрический пульс. Это не означает, что его мелодии внеметричны, но их метрика свободна и она противостоит равномерному отсчету сопровождения. Оба компонента на первый взгляд живут независимой ритмической жизнью, со своей и несовпадающей внутренней акцентуацией, а значит и разной протяженностью метрических единиц, со своим дыханием. Кажется, будто время в фактурных слоях меряется разной мерой и сочетаются разные системы отсчета.

Но сочетание столь по-разному организованных слоев не только не произвольно, оно поражает единством и согласованностью. Именно сопровождение с его ритмической четкостью становится носителем этого единства и, более того, организует общий метрический процесс, так как реально творит отсчет, заданный в записи. Слух, привыкший к метрической ясности, полифонически выделяет этот ритм из общего контекста, интегрирует его, накладывает на мелодию, наслаивает мерность на свободу.

Таким образом, в соотношении мелодии и сопровождения действует очень гибкая пластичная полиметрия, в которой несомненна соподчиненность компонентов при главенстве второстепенного из них как носителя метрической ясности. Здесь можно говорить о полиметрии

¹ Об этом же явлении пишет Т. Левая в кн.: Леонтьева О., Левая Т. Пауль Хиндемит. М., 1974, с. 219.

вдвойне — внешней, возникающей от наложения метрически разных плоскостей, и внутренней, так как мелодия несет на себе двойную метрическую нагрузку.

Третий момент полифонизации гомофонного склада — обрастание мелодии контрапунктами и образование поверх сопровождения чисто полифонического слоя. Так образуется пластовая ткань — постоянная форма изложения тематизма. Это придает ему особенную плотность и устойчивость уже в экспозиционном участке формы. Тем более существенна роль пластовой полифонии в кульминационных и итоговых разделах, где она возникает как результат усложненного фактурного движения, сопровождающего направленное драматургическое развитие и неуклонное возведение сложных многоэтажных конструкций¹.

Новый аспект формообразования в свете широкой полифонизации музыкального языка Хиндемита касается синтаксиса. Линейная неквадратная природа мелодики композитора рождает особые взаимоотношения масштабных единиц внутри тем, не подчиненных принципу кратности. Специфическое строение мелодий в первоначальном изложении сказывается и далее. Обобщенная имитационность оказывается той силой, которая сохраняет заданную неквадратность. Образуются нестандартные ритмические связи высшего порядка — свободная пропорциональность элементов внутри тем вырастает до свободных соотношений между проведениями. Необычность этих связей еще сильнее обостряют полифонические приемы усечений, мнимых стретт, метрических смещений.

В середине второй части симфонии «Гармония мира» свободная речитативная ламентация определяет свободный метрический путь. Здесь действуют законо-

¹ Последнее соображение принадлежит Т. Левой, отмечающей огромный «удельный вес вертикальной полифонии», «полифонии возводящихся массивов» (см.: Лева Т. Полифония в крупных формах Хиндемита. — В кн.: Полифония. М., 1975, с. 158).

В пластовой ткани особенно сложны метрические связи плоскостей. И для упорядочения общего ритмического пути Хиндемит использует организующую силу времяизмерительности. Единицей ее становится какая-либо четкая ритмическая формула, регулярный остигнутый повтор которой берет на себя функцию отсчета времени.

Мерности речевого ритма. Тема занимает шесть тактов при равномерно-переменном размере — $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$. Второе проведение сокращается до двух тактов. От третьего остается такт, но фактически тема сократилась больше: она занимает три четверти вместо четырех. В следующем проведении опять один такт, но он сжат еще больше: в нем $\frac{3}{8}$. Заключительное изложение — два такта.

Как видим, в соотношении построений отсутствует принцип кратности, может нарушиться равномерность вступлений и завершений тем по отношению к тактовой черте, а из-за редкой периодичности и по отношению друг к другу. Совершенно очевидно, что в основе подобных структур — полифонические предпосылки — текучесть развертывания и имитационность.

Синтаксическое развитие в музыке Хиндемита говорит об обоюдном проникновении гомофонного и полифонического начал на самых разных уровнях формы. Здесь на первый план выступает вопрос о соотношении текучести и расчлененности. Построением разделов движет повторяемость тем остинатным или имитационным путем при поддержке контрапунктов, которые могут иметь собственные и несовпадающие с темой цезуры. Так создаются полифонические условия продвижения. Но обращаясь к специфическим приемам полифонии, Хиндемит не забывает главного гомофонного принципа — ясной расчлененности формы на разделы. Ведь тема солирует и контрапункты подавляются ею. Момент окончания темы воспринимается как общая цезура, тем более, что это завершение часто поддерживается остановкой на трезвучии, квинте или основном тоне данной тональности. Важным фактором расчлененности оказываются и вторгающиеся каденции, где точка пресечения темы сливается с началом ее повторения. Они — те узлы, где связывается членимость и полифоническое наложение. Такие прямолинейные, обычно внезапно возникающие кадансы активно членият линейно-инерционное мелодическое движение. В результате, целостная тема как таковая становится носителем членимости и берет на себя функции, аналогичные разделам простых форм.

Хотя имитационность и период не являются понятиями сопоставимыми и относятся они к разным изме-

рениям формы¹, все же для сравнения мы ставим их в одну плоскость, так как в основе своей они носители противоположных структурных посылок, в одном случае — текучести, в другом — расчлененности. У Хиндемита больше чем у кого-либо контакт этих структурных начал выливается в тесный и оригинальный синтез имитационности с неполифоническими формами. Поскольку проведения тем ясно отчленены друг от друга, они дают границу предложений, а сокращенные изложения в средних разделах (иногда на новой теме — главная и побочная партии первой части симфонии «Гармония мира») напоминают середины развивающего типа. Так возникают формы типа периода или двух- и трехчастные схемы. Главная партия первой части Симфонии in B и рефрен первой части Симфонииетты имеют два проведения темы, образующих форму типа периода из двух предложений². Здесь, конечно, пересиливает гомотонный принцип из-за отсутствия контрапунктов, а в Симфонииетте, как отмечалось, нет даже тембрового и регистрового переключения. Но все же и остринатность заявляет о своих правах, так как осуществляется повтор структурно целостной темы (невзирая на усечение в Симфонииетте и расширение в Симфонии).

В главной партии первой части симфонии «Гармония мира» — двухчастная форма. Первые два проведения складываются в период из двух неравных предложений: 11 и 6 тактов. Середина на новой теме построена как фугато (7 тактов) и реприза содержит полное однократное проведение (10 тактов). Аналогичное двух-, трехчастное строение в побочных партиях симфоний «Гармония мира» и «Серена».

Отчетливые схемы можно найти и в формах, развивающихся по принципу вариантного развертывания. Так, в Теме «Филармонического концерта» господствует полифонический склад, где текучее продвижение прерывается внезапными кадансами на трезвучиях, дающих границы предложений со следующими тональ-

¹ Период — понятие структурное, имитационность — фактурное, это способ размещения темы в ткани, это и прием обращения с ней, основанный на ее неприкосновенности.

² Не исключено, что подобное совмещение обнаруживает возможное происхождение периода повторного строения из имитационности.

ными связями: DDTT. Образуется подобие простой двухчастной формы. Сходная картина и во вступлении к сюите «Благороднейшее видение».

Такие неожиданные кадансы в процессе длительного полифонического развертывания опять-таки вызывают аналогию с принципами структурного развития в старинных вариационно-полифонических формах предшественников фуги — мадригалах, мотетах. Кстати, и приводимые выше примеры, где имитационность сосуществует с периодом и более сложными схемами, несколько напоминают строение старинной фуги И. Фишера¹.

Аналогия с Фишером примечательна как выражение связей с теми далекими тенденциями, когда в недрах полифонии только намечались будущие схемы гомофонной музыки. Ведь и у Хиндемита в местных разделах сочинений точнее говорить о приближении к этим формам, о подобии им. И хотя модификация традиционных форм повсеместна в современной музыке, у Хиндемита это как арка, как возрождение (естественно на новом уровне) старых норм, ибо данные структуры возникают в условиях, породивших в свое время принципы гомофонных форм, в условиях широко понимаемой имитационности. А имитационность создает предпосылки к равномерному развитию, устанавливает известное равноправие этапов, со слабым разграничением экспозиционных и развивающих моментов. И в этом связь со старинными нормами формообразования.

Внутренняя однородность развития этих квази-форм обусловлена и новыми тонально-гармоническими особенностями, тоже перекликающимися с принципами эпохи модальной музыки. Уравновешенное ладовое развитие постоянно наталкивается на кадансы, замыкается на тониках. Но появление этих частных тоник не только в кадансах, но и в процессе развития не предвосхищается ни структурно, ни гармонически. В соотношении тональных опор действует скорее связь равноправия, а не соподчинения².

¹ Примеры фуг приведены в кн.: Протопопов В. История полифонии. Западноевропейская классика, с. 65.

² Правда, сам Хиндемит в расположении тоник учитывает иерархию родства звуков, установленную им в R_1 и наделяет ее новой функциональностью.

В этих условиях организующую роль берет на себя синтаксис. Полифонический синтаксис с его несовпадающими цезурами не подчиняется нормам масштабных отношений гомофонной музыки. Но у Хиндемита и здесь происходит обмен опытом между гомофонией и полифонией.

Хотя темы имеют свой синтаксический ритм (с преобладанием суммирования), но как спаянные, трудно расчленимые величины они являются носителями структурного членения в крупном плане. Единица синтаксического измерения укрупняется до масштаба темы.

Это позволяет ритмически соотносить сами тематические проведения. И как ясно из приводимого выше примера (вторая часть симфонии «Гармония мира»), масштабные связи построений подчинены в широком смысле структуре дробления с замыканием. Суммирующий замыкающий принцип — важнейшая структурная (и драматургическая) посылка в организации отдельных этапов форм Хиндемита, даже таких сквозных, как соната.

Полифоническая основа в организации ткани ведет к тому, что в область синтаксических отношений между компонентами фактуры проецируется та метроритмическая контрастность, которая отмечалась в соотношении мелодии и сопровождения. Отметим, что в этом случае возникает интереснейшее явление, определяемое как полифония синтаксических структур, когда элементы фактуры обладают собственным структурным отсчетом, то есть разной мерой продолжительности мелодических величин, мотивов и фраз.

В среднем разделе главной партии первой части симфонии «Гармония мира» в фугато отметим второе проведение темы. Оно сокращено, вместо четырех тактов один. Поэтому размер этого проведения вычисляем в четвертях, здесь пять четвертей. Через каждые пять четвертей оstinатно вступает следующее проведение с противосложениями. А на изложение темы контрапунктически накладывается фигура сопровождения, оstinатная горизонталь, основанная на повторении трехчетвертного построения (это также и пример полиметрии).

6 **Gewichtig**

Tr. 2

f

f

mf

Fag.

Fl.

f

mf

Образцы полифонии синтаксических структур у Хиндемита можно найти в его многочисленных контрапунктических репризах, сочетающих главную или побочную партии или разделы трехчастной формы.

Полифонические принципы находят разнообразное применение и в построении целостных форм. Собственно полифонические приемы увеличения, уменьшения, обращенного и возвратного движения используются не только для обработки тем. У Хиндемита есть уникальные примеры, где последние два приема стали основой формообразования!¹ Например, в Септете для духовых вторая и четвертая части, называемые Интермеццо, являются точным обращением одна другой.

Но особенно широко применяет он контрапунктическое сочетание разных тем, преимущественно в репризах, идущее от двойных или тройных фуг. Наиболее часто контрапунктические репризы встречаются в медленных частях циклов — симфоний «Питтсбургская», «Гармония мира», «Серена», Фортепианного и Виолончельного концертов.

Контрапунктирование Хиндемита использует иногда на протяжении всей формы. В финале Концерта для деревянных, арфы и оркестра, написанном в форме рон-

¹ Примерами служат фуги in F и in Des из цикла «Ludus tonalis».

до, на самостоятельный материал скерцозного характера накладывается как *Cantus firmus* целостная форма «Свадебного марша» Мендельсона¹.

Этот прием в иных случаях приводит к такому специфическому явлению, как полифония формы. В финале Концерта для оркестра оп. 38 сочетаются две полифонические формы. Часть названа *Оstinato*, а между тем поверх баса наслаивается самостоятельный пласт, развивающийся как фуга:

7 Schnelle Viertel

¹ «Рондо в рондо» по определению Т. Левой.

Своеобразным примером полифонии формы служит финал симфонии «Серена». Антал Дорати, дирижировавший премьерой, в программе к симфонии отмечал новизну и индивидуальность формы, которая вместе с тем исходит из типичных норм классических симфоний, так как объединяет в себе сонату и рондо¹. Однако преимущественной схемой финала является соната, а рондо накладывается на сонату в качестве вторичной формы. Фуга не представляет собой целостной структуры, а образует большую полифоническую форму. Разделы ее, служа также рефреном рондо, экспонируются на расстоянии, включаясь внутрь разделов сонаты — в побочную, в конец экспозиции, в разработку и коду. Каждый последующий раздел охватывает постепенно увеличивающийся участок и становится более развитым и значительным.

*

Многие из отмечаемых пунктов связи полифонии и гомофонии отражают лишь частные стороны синтеза, но в результате их совместных действий у Хиндемита образуется новая трактовка музыкальной формы, новая концепция цикла и в конечном итоге новый принцип симфонизма. Хиндемит исходит из драматургических посылок, свойственных полифоническим формам, прежде всего фуге. Конечно, нельзя прямолинейно противопоставлять особенности становления фуги и какой-либо неполифонической формы. Однако в самых общих чертах попытаемся наметить некоторые различия.

В фуге экспозиция темы тезиса уже создает готовую посылку, задает устойчивый начальный импульс. В фугах не бывает вступлений, подготовок основного действия. Все начинается с темы, концентрирующей в себе законченную мысль. А далее повторения ее лишь укрепляют, подтверждают главную идею. В неполифонических формах же начальное изложение темы есть лишь первый и менее законченный этап в развитии какой-то мысли, действия. И хотя характер музыки обрисован сразу, он, по сравнению с полифоническими структурами, претерпевает в дальнейшем более актив-

¹ См.: Ewen D. The home book of 20-th century music. London, 1956, p. 178—179.

ное изменение даже в пределах одного образа. Развитие тематически протекает более многообразно.

Драматургия форм Хиндемита зиждется именно на принципе полифонической устойчивости. Он начинает аксиоматично, с готовых посылок. Показательно, что он не любит постепенных подготовок. Вступления у него не часты, и если они есть, то кратки, как стремительные разбеги («Питтсбургская симфония», Симфония in B), либо они являют собой само действие («Гармония мира», «Матис-художник», «Шванендреер»). Хиндемит сразу вводит в суть дела и, изложив идею, тут же обосновывает ее путем неоднократного повторения темы. Имитационность у него оказывается выражением обобщенного вариационного метода, который заключает в себе момент известного равновесия, создающего специфические условия становления и развития музыкальной формы. Но если в малых масштабах мы отмечали подобие простым формам, то в крупном плане Хиндемит остается в рамках привычных, узаконенных и четко выраженных схем—сонатной, рондо, трехчастной, с их многотемностью, контрастами, активным внутренним развитием.

Драматургический синтез показательно раскрывается на примере формы, столь противоположной фуге по динамическим возможностям, как сонатная. Хиндемит, сохраняя образные и конструктивные рамки данной схемы, в силу воздействия полифонии преобразовывает ее формообразующие принципы. Метод экспонирования и динамика роста каждого из разделов, диктуемых полифоническими принципами, накладывает отпечаток на характер и взаимосвязь тем. В результате одна из самых динамичных форм приобретает у него устойчивый, уравновешенный характер.

Для большинства главных партий в сонатных формах разных композиторов характерен постепенный сквозной разгон движения. Из какого бы принципа они не исходили: из бетховенского, основанного на развитии коротких, но чрезвычайно концентрированных импульсов, или из более размеренного развития менее концентрированных посылок в распевных темах (Шуберт, Брамс, Брукнер, Малер), — степень интенсивности уже в пределах главной партии сильно возрастает, и она неизбежно сопровождается активизацией тематической

работы — разработочностью или вариантным развертыванием. Экспонирование главных партий это не только стимул к дальнейшему становлению формы, но и этап собственно развития.

У Хиндемита главные партии очень многих сонатных схем также отмечены масштабностью симфонического развертывания и она заключена в самих темах. Специфика здесь в том, что эти темы при всей импульсивности и целенаправленности уже сами по себе устойчивы, заданы, закончены в своем развитии (принцип тезиса). Целостная линейная конструкция не требует активной разработки. Повторение такой структурно малоизменяемой темы задает главной партии достаточно устойчивый, однородный, но и интенсивный динамический уровень. Внутренний принцип развития диктуется не столь качественным ростом, сколь неоднократным утверждением того образа, который с такой непреложной уверенностью дан при первом изложении темы. А это принцип остигато-фугированного роста.

Такому методу экспонирования подчинены главные партии разных сонатных схем независимо от замысла или жанра сочинения, хотя тип полифонической работы зависит от характера тем. Всевластие волевых декламационных мелодий ослабляет собственно полифоническое изложение и метод остигатов имитационности в них в какой-то мере условен (Симфония *in B*, «Гармония мира»). Но чем темы кантиленнее, тем очевиднее полифонический способ их экспонирования, преимущественно остигатовый (Виолончельный концерт), иногда со вводом в канон («Серена»). Развитие мелодий, имеющих ядро и развертывание (главным образом в концертах), может сочетать приемы остигатов и фугатов («Шванендереер») или только фугатов (Валторный концерт).

Полифоническая повторяемость в главных партиях создает необычные условия их развития. Здесь ослаблен принцип того сквозного продвижения, который составляет существенную черту этого раздела. Точнее говорить о модификации этого принципа, так как у Хиндемита уравниваются противоположные тенденции поступательности и замыкания. Сквозное начало пронизывает сам тематизм, наполненный интенсивным линейно устремленным движением. Но темы быстро за-

мыкаются, наталкиваются на кадансы. Сквозной ток прерывается, разделяется на участки, соответствующие тематическим проведением. Поэтому главным партиям присуща известная завершенность развития по этапам и в целом. Приемами замыканий служат усечения тем (Симфониетта, «Гармония мира»). Даже когда возникает как будто развивающий этап, то он, обманывая внимание, нацеленное на интенсификацию, оказывается завершающим моментом раздела (таков бесконечный канон «Серены»). Важнейшим средством замыканий разных участков форм и не только главных партий становятся так называемые остигатные концовки — неоднократные повторения коротких оборотов из темы («Серена», «Шванендереер» и мн. др.).

В этих условиях в плане динамизации возрастает значение контрапунктов и различных фактурных и оркестровых средств. Но следует отметить, что быстрые замыкания не прекращают интенсивности развития. Напротив, своей прямолинейностью, решительностью они еще больше напрягают действие, стимулируя движение к кульминации. Все же в целом главным партиям присущ некий однородный динамический уровень, заданный при первом проведении (по принципу ядра).

Так развивается главная партия даже такой концепционно сложной симфонии, как «Гармония мира». Мрачно торжественная, длительно развертывающаяся тема в характере жесткого марша излагается трижды и в сущности почти неизменно (если не считать ее усечения во втором проведении). Мощное динамическое напряжение первого проведения сохраняется до конца раздела примерно с одинаковой силой. Стимулы сквозного продвижения и некоторое динамическое нарастание заключено в оркестровых средствах, контрапунктах, а также благодаря введению воинственного эпизода фугато. Он внезапно переключает в иной, но не контрастный план и также внезапно обрывается, уступая место репризе, третьему проведению.

Внутренняя замкнутость и качественная однородность главных партий существенным образом влияет на связующие. Роль их очень мала. Активный динамический запал главной часто сохраняется почти до самого вступления побочной и не всегда можно отметить раздел, который по своему характеру был бы переходным.

Порой такой этап оказывается в зоне главной, тем более когда она заканчивается на трезвучии и четко ограничивается от последующего развития («Серена»). Размеры собственно связующих крайне малы (в «Гармонии мира» — 5 тактов, в Симфонии *in B* — только 2). В результате, главная и побочная соотносятся на очень близком расстоянии и достаточно резко сопоставляются друг с другом.

Побочные партии не выходят за пределы того характера, который им обычно свойствен, они мягки и лиричны и потому имитационность в них выступает отчетливее. Фактура полифоничнее, образуется равноправными между собой голосами, нередко изложение типа канона или фугато. По своему строению они дробны, строятся на коротких темах, в них слабее выражен момент собственно развития, каждый этап более замкнут и скорее завершается, нередко на остигнутых концовках. Повторение таких построений тоже создает достаточно уравновешенный динамический уровень. Не случайно в побочных не происходит радикального разного переосмысления с драматическими переломами, сдвигами (исключение — Симфония *in B*). Хотя никакой статики в их развитии нет, более того они обычно подводят к кульминации. Но не мотивная работа становится источником нагнетаний, а темброво-громкостные и фактурные средства.

Значение заключительных партий у Хиндемита сильно возрастает. Они, как правило, самостоятельны образно и тематически. Заключительные всегда служили средством подведения итога, и принцип повторяемости построений — ведущий принцип их развития еще со времен венских классиков. Понятно, что Хиндемит в полной мере использует формообразующие предпосылки этого раздела. Причем, повторяемость выступает у него еще более прямолинейно. Интонационно заключительные основываются на коротких и обобщенных оборотах. Здесь возрастает степень остигнутости имитационности (с повторением цельных фактурных комплексов), однотональной, иногда с постепенным сокращением, как это бывает в типичных заключительных.

Итак, носителями действия в экспозиции являются главная и побочная. Смысловая роль заключительных тоже велика. Но несмотря на их независимость и замк-

нутость, они не выходят за пределы унифицированного итогового характера. Ослабление же роли связующей партии приводит к своеобразным драматургическим следствиям.

Образное соотношение главной и побочной даже при наличии контраста не является противопоставлением полярных начал (исключение в «Гармонии мира»). Всякий контраст требует либо обстоятельной подготовки при переходе от одного образа к другому, либо внезапного сопоставления. У Хиндемита нет ни того, ни другого. Переход есть, но он краток, ослаблен. Поэтому снимается, с одной стороны, внезапность наступления побочной, а с другой, напряженное ожидание нового образа. Такой мало подготовленный переход от главной к побочной не усугубляет их противоположности, но примиряет как разные, но сосуществующие начала, даже при контрастности образов. Это относится и к такой противоречивой симфонии, как «Гармония мира», где идея универсальной гармонии представлена в трагическом аспекте, ибо жизнь человеческая полна борьбы и страданий, а путь познания тернист. Тем не менее соотношение воинственной жесткой главной и печально-лирической побочной отражает не так противодействие образов, как их уравновешенное чередование, как будто происходит своеобразная констатация перемены действия.

Подобное образное соотношение главной и побочной воздействует на разработку. Она обычно не строится на столкновении образов, ей не очень свойственно качественное переосмысление тем экспозиции. Да и структурные свойства тем не создают предпосылок для вычленений и мотивной работы. Раздел, который по своим установкам призван быть средоточием активнейших тематических модификаций, у Хиндемита вновь оказывается устойчивым, несмотря на возросшую интенсивность развития и резкий переход в новую образную плоскость. И здесь он сохраняет верность принципу тематической целостности и здесь остается в сфере уверенного изложения мысли, и ведущими формами разработок вновь оказываются фуга и остинато.

Применение в разработках имитационных приемов (фугато, канон) как эпизодических — явление типичнейшее со времен венских классиков. Но трудно на-

звать примеры, где разработка являла бы собой целостную фугу. Для Хиндемита это норма. У него обнаруживается закономерная (в известной мере) зависимость характера тем, степени их контраста и типа полифонической работы в разработке.

При большом контрасте тем они отстраняются от участия в разработке. Импульсивные главные, создавая мощный динамический накал в экспозиции, вместе с тем как бы исчерпывают себя и уступают место тематически новым персонажам, способным усилить, перелестнуть активность ведущей темы экспозиции. В этом случае разработка строится как фуга (Симфония in B и «Гармония мира»).

Там же где контраст тем невелик, там они участвуют в разработке, но способ их развития отнюдь не разработочный, а остигатный с сохранением тематической структуры. Так строится разработка симфонии «Серена», несмотря на образное переосмысление тем и чрезвычайную активизацию действия. Здесь начальный раздел основан на побочной, проводимой трижды в разных ритмических вариантах, отражающих образную трансформацию темы. Но контраст проведенный не средство драматического обострения, это показ различных эмоциональных планов, подчиненных единому симфоническому стремлению утвердить светлую героиню симфонии, намеченную еще в экспозиции в главной партии. Линия развития идет от лирического прозрачного соло скрипки через мужание побочной, а затем и заключительной к гимническому апофеозу главной партии.

У Хиндемита встречаются и довольно типичные разработки, связанные с дроблением и вычленением. Однако метод их развития неотделим от собственно полифонической работы (фугато, канон). Примеры — в концертах для скрипки, кларнета, фортепиано.

Особенно разнообразен механизм тематической работы в первой части симфонии «Матис-художник», где полифонические приемы тесно смыкаются с разработочными типа прорастания и мелкого дробления. Последнее обретает здесь свою активную функцию разработочного средства, что заложено уже в главной партии. Она более членима по строению, чем это обычно бывает у Хиндемита с нехарактерной для него периодической повторяемостью мотивов:

8 *Ziemlich lebhaft* Halbe ($\text{♩} = 108-117$)

Fl.
Vidl.
mf
V-le

Поэтому тема не столь замкнута, обладает возможностями дробления и интонационной изменчивости и активизируется уже при первом изложении. Второе проведение получает новое свободное продление с редким для Хиндемита разделом секвенционного нагнетания, где течение темы резко прерывается двукратным вторжением возгласов меди, сильно драматизирующих развитие. Имитационность здесь отсутствует. Зато вполне можно говорить об оформлении в трехчастную схему с развивающей серединой. Побочная развивается как фугато. В разработке широко использованы приемы дроблений, секвенцирования, которые тесно переплетаются с канонами, контрапунктическими сочетаниями тем. А в заключительном разделе по принципу *Cantus firmus* оstinатно излагается тема хора из вступления, наслаиваясь контрапунктом на побочную.

Развитие в разработках чрезвычайно интенсивно. Вспомним стремительный полифонический поток в симфониях «Гармония мира», *in B*, «Матис-художник». Но не менее действенны и оstinатные разработки — «Серена», Виолончельный концерт. Но если в «Серене» процесс симфонизации от прозрачного хрупкого начала доводит до мощной кульминации, то в Виолончельном концерте вся разработка — длительная кульминационная зона с многократным изложением главной партии

в Победном звучании (в экспозиции это глубокая виолончельная кантилена).

Интенсивность разработок и в том, что процесс часто членится на фазы, быстро сменяющие друг друга. В каждой фазе свой уровень напряженности, громкости, а их быстрое переключение (внезапное или с короткими перемычками) как бы уравнивает F и P в плане динамической напряженности, что сродни методам развития симфонической музыки барокко. В результате, невзирая на возможные подъемы и спады (очень быстрые) внутри фаз и особенно при переходах, в целом создается специфическая однородность динамического роста даже при мощных нарастаниях.

При всей активной поступательности развития разработок их сквозному току противостоят те же приемы замыкания, отграничения и внутренних сопоставлений.

В первой части симфонии «Гармония мира» разработка строится как двойная fuga по схеме: $a\ b\ a_1\ b_1$, где экспозиции резко сопоставляются друг с другом, не сочетаясь в контрапункте. Стремительная первая тема задает тон всей разработке и противопоставляет экспозиции поток энергичного организованного движения типа развертывания:



Ее сменяет вторая экспозиция. Она как fuga без противосложений. Здесь действует в сопровождении фигуративного контрапункта струнных только тема, грозно шагающая гигантскими шагами, как на ходулях:



Затем данный ряд контрастных экспозиций повторяется. Однако в этом однородном движении внутри сферы действия каждой темы образуется большое нагнетание к грандиозной кульминации, смыкающей разработку с репризой.

Даже в «Серене», с ее радикальным образным переосмыслением побочной, каждое целостное проведение темы — устойчивая (выдержанная темброво и динамически), установленная обрисовка заданного характера. Особенность общего развития не в сквозной интонационной трансформации, а в ступенчатом переключении от одного образа, от одного уровня к другому.

Такое устойчивое развитие по этапам ведет к тому, что кульминации у Хиндемита не завоевываются, а устанавливаются, утверждаются.

Обособлению разработок содействуют и нередкие отсутствия предыктов, иногда замыкание осуществляется внезапным прекращением сквозного тока — Виолончельный концерт, Симфония in B. В первом случае кульминация обрубается на трезвучии переходом в предрепризную каденцию. Во втором — кульминация фуги также пресекается переключением от F к P при входе в лирическую репризу.

Наступление реприз не всегда четко отграничено, и во многих случаях происходит их расщепление, полифоническое наложение, совмещение разработки с репризой. Но это не противоречит внутренней замкнутости разработок и вновь свидетельствует о слиянии отграниченности и непрерывности. В Альтовом концерте («Шванендреер») проведение главной партии не в основной тональности можно отнести в равной мере и к разработке и к репризе. Дальше она излагается в основной тональности в бесспорной репризе. Сходно протекает развитие в «Серене», но там проведение главной партии в основной тональности проходит уже в коде.

Иногда расщепление репризы происходит таким образом, что при наличии разработки вслед за целостным, казалось бы, репризным проведением главной следует разработочная зона, а собственно реприза начинается с побочной, далее главная появится только в коде (Концерт для кларнета).

Совершенно очевидно, что расщепление реприз и промежуточное положение главной партии определяет

такой ответственный для Хиндемита, драматургически уравновешенный конструктивный принцип, как зеркальность («Матис-художник», Концерт для кларнета, «Серена», частично Концерт для скрипки).

Репризы у Хиндемита с его универсальным стремлением к единству трактуются именно в плане итогового обобщения. Они менее контрастны, одноплановы, сжаты, что, конечно, связано, с частым перенесением главной партии в разработку или же сближением тем по характеру (при наличии обеих тем) обычно в направлении лиризации (Скрипичный концерт, Симфония *in B*, «Гармония мира»).

Степень полифоничности в репризах обычно возрастает, усиливается стреттно-каноническая работа (финал «Серены», главная партия «Гармонии мира»). Но наиболее важным приемом и полифонизации, и сжатия, и образного единения оказывается контрапунктическое сочетание тем экспозиции в репризе (Симфония *in B*) и в коде («Гармония мира»). Ю. Н. Тюлин отмечал, что это средство приобретает «важное драматургическое значение в качестве одного из приемов обобщения музыкального развития»¹. Поэтому в репризах и кодах так усиливается значение пластовой полифонии как приема мощного утверждения идеи.

Трактовки сонатных форм у Хиндемита, конечно, различны, но наша задача выявить наиболее общие черты подхода композитора к этой форме. Устойчивость тематизма и приемов развития создает своеобразный тип драматургии, который в жанровом отношении ближе всего эпическому. Эта драматургия при огромной насыщенности тематического материала не стремится к вскрытию и подчеркиванию противоречивых контрастов, тем более столкновений, конфликтов. Контрасты даны в некоем эпическом отдалении, в уравновешенной констатации, в переключении разных эмоциональных планов. Поскольку носителем действия являются темы, которые мало изменяются, то, при значительной активности музыки, уровень напряженности в замкнутых разделах-зонах более или менее однороден. Он не исключает гигантских нагнетаний и кульминаций, спадов и

¹ Цит. по кн.: Тюлин Ю. Н. Искусство контрапункта. М., 1964, с. 65.

разрядок. Но достигаются они не столь драматургией мотивно-интонационного развития, связей, преобразований, сколь динамическими фактурными, контрапунктическими и оркестровыми средствами. Эта динамика активной и равномерной работы, в широком смысле слова свойственная фуге, основанная не так на изменении образов, как на утверждении и росте заданного с самого начала характера.

Данная характеристика больше относится к сонатным формам симфонических концепций. В концертах есть свои особенности. Их темам чаще присуще строение ядра и развертывания, которые в процессе развития могут разъединяться, получая самостоятельное существование. Здесь больше акцентируется разработочный процесс, возможны тематические прорастания, чаще встречаются связующие этапы, важны каденционные участки, приемы импровизационного характера, связанные с чисто концертной задачей демонстрации инструментальных возможностей. Больше зигзагов в линии драматургического развития, прерываемого вспышками *tutti* или эффектными соло. Но это средства не драматизации, а показа разных образов, сосуществующих в некоем равноправном единстве, аналогичном соотношению активного тематического ядра и нейтрального развертывания.

Идея единства и уравновешенности процессов под воздействием полифонии раскрывается и в других формах — трехчастной, рондо. В неконтрастных трехчастных схемах Хиндемита с огромной силой демонстрирует способность к широчайшему полифоническому развертыванию, идущему от баховских Адажио, медленной музыки Брамса, Брукнера, Малера. Здесь действует та же тенденция к слиянию гомофонного и полифонического, ясной схемы, основанной на отграниченности разделов и тематических сменах и полифонической непрерывности. Текучесть линейного продвижения кажется бесконечной, сквозной ток охватывает целостную форму как бы поверх ее трехчастной конструкции. В этих формах — протяженные широкого дыхания темы. Но удивительно, что и здесь композитор остается верен методу остигатной имитационности, но во избежание растянутости прибегает к значительным усечениям (*Adagio* из Симфонии).

Если не́контрастная трёхчастность — конструкция частей, передающих лирические, но часто глубоко напряженные состояния, то контрастные трехчастные схемы встречаются в музыке, отражающей аспекты непротиворечивой действительности. В них особенно велика роль жанрового начала. Вновь возрастает значение сопоставлений. Внутреннее строение частей более разнообразно, иногда менее полифонично, так как слабее роль контрапунктов и принцип оstinатности пересиливает имитационность. Во второй части «Питтсбургской симфонии», где контрастируют декламационный монолог и шуточная незатейливая пенсильванская песенка, господствует оstinатность строфического типа.

Чрезвычайно распространена у Хиндемита форма рондо. Это не случайно, ибо принцип сопоставлений и равновесие этапов присущи драматургии рондо больше, чем иным формам. Рондо Хиндемита имеет ряд типовых черт — резкая замкнутость разделов, каждый из которых обладает собственным полифоническим строением; рефрены строятся по принципу разворачивания, в эпизодах оstinатно-фугированные приемы. Хиндемит помещает рондо не только традиционно в финалы (Симфонietta, Концерт для деревянных, арфы и оркестра), но — что необычно — в первые части. Примеры — Концерт для оркестра и упомянутые выше сочинения. В этом и стремление к уравниваемости всего цикла и претворение циклических принципов старинных форм¹. У Хиндемита существенна не только форма рондо, но шире — принцип рондо. Частое проведение целостной темы из вступления или главной партии в разных участках формы создает добавочную рефренность («Шванендреер», Концерт для кларнета и мн. др.²).

На примере сонаты и других форм подведем некоторые итоги и отметим ряд иных драматургических закономерностей в сочинениях Хиндемита. В сонате, как известно, доведена до высшей точки идея сквозного развития, благодаря радикальным тематическим трансформациям, интенсивности роста экспозиционных и тем

¹ Первая часть Концерта для оркестра повторяет, например, схему рондо первой части Концерта для скрипки d-moll Вивальди.

² Т. Левая отмечает этот принцип на примере первой части симфонии «Серена». См. ее статью в кн.: Полифония, с. 166.

более срединных разделов формы, усилению роли связующих переходных этапов.

У Хиндемита этот принцип сквозного продвижения получает весьма своеобразное преломление. В статье польского музыковеда С. Лиссы приводится интересное высказывание Глазунова о том, что в каждой музыкальной форме есть статические партии, не вызывающие предчувствия дальнейшего развития (статический момент по Глазунову) и партии, порождающие сильное ожидание продолжения (вступления, связки). Каждая часть имеет свои определенные задачи по отношению к временной структуре произведения в целом и конструктивные особенности каждой части — результат этих задач¹.

У Хиндемита роль связующих и до некоторой степени развивающих разделов ослабляется. В неполифонических формах развивающие функции выносятся за пределы структурно оформленной темы. Это может быть дробление и вычленение или новое мелодическое продолжение вариантного типа. Главное, что в этих разделах исчезает тематическая целостность, хотя структурно такой раздел может быть и недробным.

Хиндемит же оперирует целостными конструкциями. Последующие проведения могут сокращаться, усекаются, сочетаться в стретте (стретты заменяют дробления), но они не образуют дробных структур, иными словами, в развивающих разделах сохраняется собственно тематическая целостность. Поэтому этапы, следующие за первоначальным изложением темы, оказываются такими же в плане устойчивости или почти такими же². Поскольку имитационность (остинатная, фугированная, каноническая) создает более равномерный динамический ток, большую сохраненность качества в изложении и развитии тем, то это образует длительно выдержанные устойчивые стабильные зоны внутри формы. Моменты переходов, активных ожиданий, особенно в сонате, ослаблены. И в результате активизируется, во-первых, принцип сопоставлений в соотношении от-

¹ Лисса С. Проблема времени в музыкальном произведении. — В кн.: Интонация и музыкальный образ. М., 1965, с. 233.

² Подобное равновесие этапов, как и малая роль связок, характерно и для форм старинной музыки.

дельных разделов и, во-вторых, собственно экспозиционное качество не только в изложении, но и в развитии материала (статический момент по Глазунову).

И не только экспозиционность. На каждом шагу мы наблюдаем, как этап целостных изложений темы завершается зоной мелкого сокращения (то, что мы называли остигатными концовками), но которая оказывается не этапом дробления развивающего типа, а итоговым моментом раздела. Эта мелкая остигатность на небольших и быстро сменяющих друг друга оборотах, такие ряды дополнений — а в многократном повторе сильнее и ярче обобщение — становится новым типом кадансирования. В результате местные разделы формы постоянно заканчиваются каким-либо завершающим моментом, подводящим итог каждому отдельному этапу. Да и структура типа дробления с замыканием, организующая ряды тематических проведений, и прием постоянных сокращений целостных тем при повторении тоже дает ощущение результативности этого процесса. Внимание все время концентрируется на происходящем. Тяга к замыканию, принцип подытоживания становится своеобразным стимулом роста формы.

Отсюда проистекает и еще одна особенность формы у Хиндемита — активизация начальных этапов. Сокращения тем при имитации вызывают важные конструктивные следствия. Уже на примере многих тем можно было видеть, как последующие структурные величины внутри тем оказываются меньше предыдущих. Это переносится и на более крупные структуры. В форме типа периода второе предложение часто короче первого. В рефрене Симфонииетты масштаб предложений — 10 и 6, в главной партии симфонии «Гармония мира» — 11 и 6. Да и вне этой замкнутой формы постепенное уменьшение масштаба тем, особенно в зоне мнимой стреттности как бы обманывает внимание, уже нацеленное на восприятие более крупной структуры. Создается впечатление неуклонного сжатия последующих этапов, сокращения зоны собственно развития. Показательно и масштабное соотношение главной и побочной. Обычно в сонатных формах у разных композиторов главная партия, несмотря на большую активность характера, меньше побочной. У Хиндемита, напротив, в главной — широкая арена действия, в побочной обрисовывается

более узкий и замкнутый круг. С этим же явлением последующих сокращений связано и сжатие реприз, а иногда совмещение их с кодой. Так возникает стреттность в широком смысле слова — стреттность формы.

Всякое сокращение способствует замыканию, активнее подтверждает важность и полноту смысла, экспонируемого в самом начале. В результате задним числом акцент внимания смещается к началу, внутренняя активность которого оказывается не слабее последующих этапов¹. Здесь вновь обнаруживается сходство с фугой, в которой, несмотря на растущую интенсивность контрапунктирования, тема-тезис концентрирует на себе внимание и ее первоначальное изложение продолжает сохраняться в памяти как некий законченный образ, вобравший в себя не только исходный тезис, но и конечный результат развития формы.

Своеобразие процессов у Хиндемита диктуется еще одним свойством, присущим фуге. В фугах, как отмечалось выше, вступления тем никогда не подготавливаются. Они вступают неожиданно, наслаиваясь на самостоятельный ход интермедийного движения или предшествующего проведения. Необычны и кадансовые завершения в фугах. Текущее продвижение задает инерцию непрерывности. Кажется, что остановки не предвидятся. Здесь нет и ритмически четкого масштабного соотношения построений, которое могло бы подсказать намечающееся местное завершение. Поэтому в появлении кадансов, совпадающих во всех голосах, есть момент известной неожиданности. Сходное явление и у Хиндемита. Равномерная интонационная и ладовая насыщенность, устойчивый динамический уровень, свободный структурно-синтаксический ритм, ослабленная роль связей задают вниманию определенную инерцию, когда трудно предвидеть конец этапов и целого. А наступает он обычно быстро благодаря все тем же сокращениям, крутым подъемам и спадам. В этом же секрет и удивительного лаконизма его речи. Он избегает всяких подробностей и кажется кратким даже в крупных партитурах. Конечно, эта краткость зависит не от размера целого, а от соразмерности элементов формы.

¹ Активность начал велика и сама по себе, благодаря тезисности, броскости тематизма, использованию ударного принципа ядра.

Интенсивность начал, сжатие последующих этапов, быстрые переходы от раздела к разделу и наконец, бесспорность тона — все это убедительные средства, создающие общий сжатый путь продвижения формы, где вывод, итог превалирует над собственно процессом.

Несмотря на преодоление многих, казалось бы, необходимых закономерностей формообразования, которых достигли венские классики и романтики в области экспонирования и развития, в области драматургии синтаксиса, связанной с определенной пропорциональностью в соотношении разделов, вполне очевидно, что у Хиндемита принцип обоснованного и логичного роста формы достигает редкого совершенства. Исследователи всегда подчеркивают логику процессов в его музыке, прочность звуковых конструкций. И действительно, повторяемость материала как бы образует крепкий каркас, скрепы формы, заранее размечает путь развития в его перспективе, обеспечивая предуказанность формы, рассчитанность ее и вместе с тем противодействует той непредвиденности, инерционности развития каждого частного момента, о которой только что упоминалось.

На первый взгляд эти приемы могут показаться чересчур прямолинейными и упрощенными. Но на деле композитор находит органический путь продления исходного этапа формы — устойчивый характер тематизма требует и устойчивых приемов его обработки. Как Глинка, в свое время введя в профессиональную музыку народно-песенный материал, нашел соответствующий его особенностям метод развития, так и Хиндемит, претворяя некоторые черты старинной немецкой мелодики и баховского тематизма в условиях неограниченных свобод музыкального языка, делает универсальными для себя и старинные принципы развития — *Cantus firmus* и имитацию.

Хиндемит основывается не только на повторяемости построений, но и на трансформации мельчайших тематических элементов, постоянно присутствующих в контрапунктирующих слоях ткани и самостоятельных фактурных слоях. Их интонационная взаимосвязанность при бесконечной обновляемости поразительна. Она таит в себе один из секретов гармонического единства его форм. Композитор уверенно работает с крепким строительным материалом. Кажется, что он его обтесывает,

подгоняет, скрепляет, строит и воздвигает. Образуется равновесие всех компонентов, упорядоченная связь их по вертикали и горизонтали, детально рассчитанная, как это некогда было свойственно искусству строгого стиля. Рост процесса так закономерен и обусловлен, что реализуется в нашем сознании как твердо укрепившаяся цельная данность. Музыка Хиндемита создает удивительное ощущение данности происходящего, как будто время не уходит и процесс кристаллизуется в настоящем. Так возникает ассоциация с воздвигнутой на наших глазах стройной и пропорциональной архитектурной постройкой.



Отражение собственно времени — специфическая сторона музыкального искусства. Но при всей реальности его течения в слушательском восприятии музыка способна сжимать замедленность естественных процессов с чисто философской концентрированностью, как бы раскрывая суть философского представления о времени. В творчестве Хиндемита эта сторона получает крайнее и прямое воплощение. И определенная логика постепенности, которая в той или иной степени присуща симфоническому росту, у него, благодаря внутренней сжатости, конспективности развития, заметно ослабляется. Это находит оправдание в эстетической концепции композитора, поскольку его музыка становится выражением логических аспектов действительности. Такое философское отображение жизни и искусства есть результат своеобразного художественного осознания действительности, в которой Хиндемит воспринимает некие абсолютные, как бы приведенные к общему знаменателю, явления. Ощущение единства многообразного мира, цельное его восприятие порождают собственный индивидуальный тип симфонизма.

Это не симфонизм в асафьевском понимании с его острыми коллизиями и динамикой жизненных противоречий. Драматургия форм Хиндемита, как отмечалось, не исключает ни контрастов, ни активного динамического роста. Она чрезвычайно интенсивна и целенаправленна. И все же это драматургия уравновешенной стабильной динамики. В ней отражены не принципы драмы, не «событийность», как таковая, а скорее некие

выводы из явлений жизни, наблюдения, приводимые к определенному единству.

Штробель охарактеризовал формы Хиндемита как «звучащие, духовно организованные явления»¹. Отсюда проистекают и особенности в построении циклов.

На первый взгляд циклы симфонических произведений Хиндемита традиционны по количеству частей, порядку и строению. Все же композитор отходит от принципов, которые установили венские классики и романтики и приближается к нормам циклических форм Баха и его современников. Об этом писал Г. Штробель в своей монографии, правда, больше по отношению к камерному творчеству. «Принцип ряда»², как он назвал свободные соотношения контрастных разделов и частей, явился основополагающим в формообразовании камерных циклов. Но этот принцип важен и в крупных симфонических произведениях. В частности, прием сопоставлений, как метод развития, ведет внутри частей к образованию относительно самостоятельных контрастных рядов — например, экспозиция — разработка. В камерных циклах нередко разомкнутые сочетания рядов, а в симфонических — цельные репризные схемы. Хотя и в последних можно встретить составные формы: неконтрастные (фуга и пассакалья финала симфонии «Гармония мира») и даже резко контрастные (вторая часть Симфониетты in E). В Симфониетте часть озаглавлена Адажио и Фугато, где возвышенной лирике Адажио контрастирует скерцозное Фугато. Здесь Хиндемит несомненно воспроизводит тот тип образного соотношения, который родился в ранних полифонических циклах — прелюдия-фуга, фантазия-фуга, необычно используя его внутри цикла.

В данном примере связываются две самостоятельные части, но нередко это соотношение Хиндемит вводит и между прелюдийными импровизационными вступлениями (как в первых частях партит Баха) к более самостоятельным частям не всегда даже полифонического строения. Таков вступительный речитатив к финалу Симфониетты, так и озаглавленный Речитатив в Рондо, таковы вступительные разделы к пятой вариации

¹ In: Strobel H. Paul Hindemith. Mainz, 1948, S. 98.

² Ibid., S. 99.

ции Филармонического концерта или к финалу симфонии «Матис-художник».

В целом в симфонических циклах большая отобранность и концентрированность основных аспектов музыкального действия. Количество частей преимущественно три, и каждая, даже при наличии контрастов, отражает достаточно замкнутую сферу действия одного ведущего образа. Уравновешенные контрасты внутри частей переносятся и на соотношения между частями. Однако, это не скитный принцип, ибо последовательность частей и сопоставление их образует логически обоснованное единство. Наибольшую аналогию такой тип цикла вызывает с формой *Concerto grosso*.

Собственно, влияние этой старинной формы обнаруживается не только у Хиндемита, но и у многих современных композиторов.

«Симфония XX века выросла в концерт для оркестра... Наше время знает программную симфонию, психологическую симфонию и симфонию как ясную музыкальную концепцию. Последняя ассимилировала симфоническую форму XIX века и принцип *Concerto grosso*»¹.

Старинная форма *Concerto grosso* это не просто оркестровый стиль с определенной дифференциацией и связями инструментальных групп. Это, прежде всего, четкий жанр, исполненный ясного утверждающего мироощущения, характерный своим решительным единым выражением мыслей и эмоций, драматургией уравновешенных контрастов. Жанр этот нашел прямое воплощение в многочисленных сочинениях Хиндемита для небольших оркестровых составов, и в более опосредованном виде он претворился и в симфониях.

Аналогия с *Concerto grosso* выражается и во внутренних связях частей, и в их характерах — ясных, цельных, масштабных, где действенной, порой драматичной первой части отвечает лирическая философского плана вторая часть (нередко речитативного характера, воспроизводящая возвышенную патетику баховских образов — «Гармония мира», «Матис»), за которой, в свою очередь, следует обобщенный финал. Связь эта раскры-

¹ Цит. по кн.: Wörner K. Neue Musik in der Entscheidung. Mainz, 1954, S. 270.

вается и в оркестровом методе, в котором важны приемы инструментальных дифференций и сопоставлений, и в открытых, прямолинейно поданных контрастах, и в известной типизации образов (при всем их многообразии), и в объективном (а порой и отвлеченном) тоне высказывания, который вообще был присущ искусству баховского времени.

Наконец, близость к Concerto grosso проявляется и в обилии полифонических форм.

Выпишем формы хотя бы двух симфоний Хиндемита:

«ГАРМОНИЯ МИРА»

- | | |
|--------------|--|
| Первая часть | — соната с двойной фугой вместо разработки. |
| Вторая часть | — трехчастная форма, где середина излагается в форме свободного фугато, с репризой, контрапунктически объединяющей темы предшествующих разделов. |
| Третья часть | — неконтрастная составная форма — fuga и пассакалья (принцип ряда). |

СИМФОНИЯ IN B

- | | |
|--------------|---|
| Первая часть | — соната с фугой вместо разработки. |
| Вторая часть | — трехчастная форма: свободный канон-фугато — реприза, контрапунктически объединяющая первые два раздела. |
| Третья часть | — двойная fuga. |

Уже одно перечисление и описание форм показывает, сколь велика роль полифонии в построении циклов.

Каждый цикл у Хиндемита образует монолитную форму, которая замыкается обычно фугой или остигантно-пассакальной формой. Использование фугато в

местных разделах финалов — явление нередкое уже со времен венских классиков¹. Но примеров, где финал был бы полностью построен в полифонической форме, в сущности мало. Хиндемит делает это повсеместно, ибо в формах, где господствует монотема, утверждаемая в многократных повторах, с наибольшей полнотой выражается идея единства.

У Хиндемита она всегда приобретает жизнеутверждающее звучание либо в образе энергичной волевой фуги (Симфония in B), либо в характере праздничного оstinato («Питтсбургская симфония»), либо в величавом апофеозе пассакальи («Гармония мира»).

•

Как видим, претворение полифонических форм и приемов далеко выходит за пределы чисто технологического средства и становится ведущим методом в реализации главной художественной концепции Хиндемита — в утверждении идеи всеобщей гармонии. Повсеместность полифонических форм на всех этапах цикла выдвигает принцип обобщения как важный фактор становления и развития отдельных частей и всего цикла.

Итак, полифония выступает как форма раскрытия художественного мироощущения композитора. Мир, нерушимый в своей стабильности и целостности, возвышающийся над противоречиями и стремящийся к гармонии, — таково *credo* Хиндемита. Оно помогает ему найти этическую опору, бороться средствами высокого искусства за идеалы гармонии и в человеческой жизни.

¹ Многочисленные примеры приведены в кн.: Протопов В. В. История полифонии. М., 1962 и 1965.

О стиле П. Хиндемита

Личность Пауля Хиндемита поражает универсальностью. Изошренный и всеобъемлющий интеллект, огромные масштабы творчества, музыкальная и общеэстетическая значимость его — требуют адекватной всесторонности теоретического исследования. Настоящая статья, прежде всего в силу своего жанра, не претендует на такую всесторонность. Ее предмет — некоторые черты музыкального языка Хиндемита, взятые как таковые, вне общедуховной проблематики творчества и его эволюции.

Разумеется, полная изоляция проблем музыкального стиля мало что дает для понимания его сущности. И здесь неизбежен разговор об общих предпосылках творчества — во всяком случае, в той мере, в какой они помогают уяснить специфику художественного языка. У Хиндемита этой спецификой, отражающей некоторые характерные стороны его натуры, является антитетичность стилевого комплекса, которой мы здесь уделим особое внимание.

Хиндемит выступил в начале века как один из решительных новаторов музыкального языка, не уступающий в своем радикализме другим родоначальникам новой музыки. Однако уже тогда равнение на баховскую полифонию и на образцы необахианства (Брамс, Регер) говорило о стремлении организовать новые звучания, крепко спаянные музыкальной конструкцией.

Идеи равновесия тем более не покидают Хиндемита в последующие периоды творчества, когда от нигилистических дерзостей музыки 20-х годов он идет в сторону все более вдумчивого и гармоничного освоения нового.

Эти идеи питались разными источниками. Один из них — консервативное музыкальное воспитание, ориентировавшее молодого композитора на образцы старой музыкальной классики и на культуру немецкого барокко. Именно через эту близость к духу и строю искусства «позапрошлых» столетий стала возможной «нобилитация» ремесла, выучки, точного расчета, конструктивных ценностей музыки. В разные периоды жизни композитора организующие тенденции его стиля находили почву то в проповеди «мировой гармонии», то в этически воспитывающей направленности композиторской деятельности (идея *Gebrauchsmusik*).

Однако взрывные силы анархии не покидали его музыки. «Демоническая» острота звучаний не растворилась под властью «вечных законов». Этот факт подобен тому, как в сознании самого композитора идея гармонии совмещалась с мыслью о трудности ее достижения и о реальной сложности мира¹.

Двуединство в музыке Хиндемита «хаоса и порядка», сомнения и твердой веры, «кайзера и Кеплера»² отмечается многими исследователями. Некоторые критики усматривают в этом двуединстве проявление немецкого национального характера. «Немецкая музыка — с того времени, когда она действительно стала немецкой музыкой, то есть с XVII века, — представляет особым образом колеблющейся между «демиургом» и «демоном»: демиургом порядка и демоном хаоса, между конструкцией и деструкцией, между стихией обузданной и стихией безудержной, между суровой трезвостью и экстатическим опьянением, между ремеслом и магией, между «классицизмом» и «романтизмом», между прагматическим рационализмом и мистическим иррационализмом»³.

¹ См. об этом в статье: Briner A. Hindemith und der Fortschritt des Jahrhunderts.— «Melos», 1966, № 7—8.

² Ibid.

³ Pocięj Bohdan. Paul Hindemith.— «Ruch muzyczny», 1964, № 5, s. 3.

У Хиндемита, немца XX века, двуединство сил анархии и дисциплины, «реального» и «идеального» воспринимается острее, чем когда-либо. Его печать лежит и на стиле композитора.

Многолетняя эволюция выявила неравноценность гармонически-организующих сторон творчества Хиндемита. Внося порядок, они обнаруживали нередко свою чрезмерную дидактичность и искусственность, а порой приводили к той пресновато-благодушной манере высказывания, в которой уже очень мало оставалось от дерзкой пытливости молодых лет. Такова морализующая риторика второй редакции оперы «Кардильяк», таков и просветленно-уравновешенный стиль многих полунструктивных сонат, написанных в 40—50-е годы, в которых «добренский демиург окончательно вытесняет беспокойного демона»¹. Но последнее слово было не за ними. В позднем органном концерте и мессе можно ощутить заново рожденную остроту и мятежную резкость звучаний, хотя и не достигающих, быть может, крайностей юношеской поры *Sturm und Drang*...

Несмотря на непрерывное развитие, стиль Хиндемита оставался в то же время очень постоянным в силу особой прочности своих основ. Даже описанная выше антитеза анархии и дисциплины не повредила этой прочности, потому что проявляла себя с удивительной последовательностью. На редкость органичная природа дарования Хиндемита, обнаруживающаяся в упругой вещественности и остроте звучаний, в крепкой ремесленной работе, в трезвом сознании границ реализации музыкального произведения (и в исполнительском, и в «воспринимательском» смысле) — говорит о себе с каждым шагом его пути.

Поэтому возможен общий анализ этого стиля, ориентирующийся прежде всего на сочинения зрелого периода творчества.

Тематизм. Хиндемит, без сомнения, один из самых «тематичных» композиторов XX столетия. В условиях начавшегося с Дебюсси расформирования тематиз-

¹ Pocij B. Paul Hindemith.— «Ruch muzyczny», 1964, № 5. s. 3.

ма (многоэлементность, дробность, эмбриональность) он проповедует тот самый культ устойчивости, который представляется сегодняшним более радикально настроенным авторам устаревшим. В соответствии с этим культом — и весь стиль его работы, где большое место занимает ремесленный навык и сноровка, и сама внушительная массивность его точно размеренных звуковых конструкций.

Стремление к вечному и прочному в искусстве, так же как здоровый практицизм музыканта-универсала, заставляют Хиндемита «проецировать настоящее в прошлое» уже в первичном элементе композиции — теме. Опора на традиционные тематические типы — одна из типичных черт стиля композитора.

О творчестве Хиндемита нередко говорят в связи с неоклассической тенденцией современной музыки. Однако если использовать термин «неоклассицизм» в его наиболее точном смысле — как обращение к музыкальному стилю эпохи классицизма, то можно убедиться, что для Хиндемита он отнюдь не имеет определяющего значения. Учитывая широту впитываемых из разных слоев музыкального прошлого истоков, многообразие стилистических моделей, — правильнее было бы говорить о принципиальном художественном ретроспективизме этого мастера с преимущественным интересом к искусству музыкального барокко, обусловленным спецификой эстетических воззрений.

Обобщающий характер творчества Хиндемита, опора на традиционные тематические типы являются, помимо прочего, следствием глубоко этического устремления к общезначимому, универсальному искусству. Это придает ретроспективным тенденциям Хиндемита особую принципиальность, о чем свидетельствует и то, что он верен им был до конца своих дней, и то, что они были лишены какой-либо односторонней пристрастности и свободно и органично сочетались с современными стилистическими тенденциями.

Известно близкое знакомство Хиндемита с музыкальной культурой средневековья, в частности, с григорианской монодией, старонемецкой песней и ранними формами полифонического многоголосия. Цитирование григорианских хоралов и старых народных песен, создание собственных тем, близких григорианскому духу

кестра романтиков Хиндемит возвращается к «играющему» оркестру барокко. Кроме ритмической моторики, которой наделены многие образцы концертной музыки Баха или Вивальди, здесь действуют другие факторы, существенно обновляющие отмеченный тематический тип. Во-первых, новая ритмическая и ладотональная свобода открывает безграничные возможности длительного импровизационного продвижения темы (см. например, 75-тактную импровизацию альты в финале концерта «Шванендереер»). Во-вторых, в таких темах предельно углубляется и совершенствуется чисто инструментальный ракурс композиторского мышления. Инструмент перестает подражать голосу. Он творит собственный тип мелодики, обусловленный виртуозно-техническими возможностями (много более богатыми, чем 200 с лишним лет назад), темброво-игровой характерностью, наконец — специфически инструментальными интонационными потенциями, освобожденными от ограничивающих моментов вокального воспроизведения.

Музыка этого типа содержит в себе интересные возможности музыкальной выразительности. В раннем творчестве Хиндемита выдвижение на первый план чисто инструментальной инициативы носило порой недвусмысленный оттенок «полемики с чувством» (Квинтет для духовых ор. 24). Подобный оттенок сохраняется иногда и в более поздних тематических типах с подчеркнuto негативным смыслом. Один из образцов такого рода — «эпизод игры» деревянных духовых инструментов, связанный с действиями Валленштейна и его сподвижников в опере «Гармония мира». Однако в целом инструментально-игровое начало в музыке Хиндемита не есть привилегия лишь определенного типа тем. В широком смысле это явление из числа тех, которые постоянно сопутствуют хиндемитовскому творчеству с его «непатетическим образом мыслей» (Г. Мерсман), образуя необходимую дистанцию между объективно игровым и излишне чувствительным.

Хиндемит совсем не пренебрегает, особенно в зрелый период творчества, романтическими типами выразительности. Об этом говорят его плавные песенно-аризонные пасторали или, с другой стороны, драматические, насыщенные напряженной интерваликой монологи, диапазон использования которых простирается от дьяволь-

ских заклинаний («Искушения св. Антония») до сдержанно-суровых соло и маршей *funèbre*. Песенность Хиндемита мыслит и как средство и как цель композиции. Здесь еще одно соприкосновение с исконно немецкой, брамсовской традицией музыки. Заметим, что песенные мелодии не только открывают композиции Хиндемита, но являются нередко финалом, идейно-смысловым итогом всего развития цикла (финалы контрабасовой и арфовой сонат). Простая и ясная *Lied* для Хиндемита — не менее важный символ высокого этического начала, чем мощные остинато в финалах симфонических произведений: мудрая гармонизирующая сила жизни мыслится им совсем рядом с природой, уютом и покоем человеческой души.

Если привычную раннеромантическую песенность композитор сопрягает с ладовой архаикой, то драматический декламационный комплекс он стремится заковать либо в железные ритмы маршей, либо в строгие формы полифонии. Постоянное прибежище таких тем — драматизированная медленная часть инструментального цикла. Однако это лишь один аспект декламационной мелодики у композитора. В соединении с быстрым темпом она дает особый, динамически устремленный тип темы, еще у романтиков выработавшийся в области симфонического тематизма главных партий. Наиболее новый и типичный для Хиндемита комплекс возникает в тех случаях, когда напряженная интервалика лишается подчеркнуто минорной, «романтической» ладовой субстанции, организуется конструктивным принципом равнозначных интервалов или регулярного чередования подъемов — спадов, дается в сверкающе красочной оркестровке. Результат — головокружительный, деятельно-жизнерадостный образ, близкий игровому энтузиазму *Konzertmusik*:



Нельзя не упомянуть и о современных тематических образцах, влияющих на музыку Хиндемита через остро плакатную жанровость, ритмы джаза, новую немецкую песню.



Каковы способы переосмысления столь разнообразных и порой открыто демонстрируемых Хиндемитом тематических моделей? Они выражаются не только в синтезировании различных элементов, ранее считавшихся несовместимыми. Важнейшим фактором обновления традиционной первоосновы становится здесь полифонический принцип мышления. Его преобразующая сила сказывается не только в усилении полифонических свойств тематизма фуг и пассакалий, но еще больше — в придании качественно новых свойств тематизму гомофонных форм¹.

Темы хиндемитовских фуг и пассакалий объединяют в себе сразу две стороны полифонического строительства. С одной стороны — текучесть, непрерывность интонационного движения, отсутствие гомофонной периодизации, преобладание ритма над метром; с другой — неизбежное воздействие *ratio*, вызванное дедуктивным методом формообразования (система регламентированных тематических повторов). Мелодия, лежащая в основе полифонической формы, непременно структурно оформлена и замкнута, ей придан четкий рельеф, обеспечивающий господство над контрапунктами, она отмечена строгой ладовой организацией.

Не всегда сущность полифонической формы (и тематизма) расценивается как взаимосвязь этих контрастных принципов. В большинстве случаев в теоретических рассуждениях констатируется рациональная сторона полифонии (С. Танеев: «связующая сила контрапунктических форм»; Р. Роллан о позднем Бетховене: «способ владеть самим собой»; «фуга — королева логики»; Р. Бауэр о раннем Хиндемите: «смирительная рубашка строгой полифонии»). В других случаях, напротив, подчеркивается момент свободы, свойственной полифоническому методу (Л. Мазель: «техника свободного развертывания»; А. Должанский: «ритмическая асиммет-

¹ См. об этом в статье Н. Бать.

рия как неотъемлемое качество полифонической мелодики»; Э. Курт: учение о «линейной энергии»).

Конечно, эти случаи могут быть связаны с выдвиганием на первый план какого-либо одного качества полифонии. Например, fuga не всегда предполагает линейную свободу темы, а последняя дает о себе знать не только в полифонических формах. Но если иметь в виду классические образцы полифонии, к которым — среди других современных музыкантов — обращает свой взор и Хиндемит, то здесь взаимосвязь отмеченных принципов можно видеть более или менее постоянно. Ее источник — принцип единовременного контраста, отличающий полифонию как систему музыкального мышления.

Мы отметили выше некоторые черты полифонического тематизма Хиндемита. Интересна также метроритмическая сторона его тем, которая имеет значение, выходящее за рамки полифонической формы. Во многих темах оstinato свобода от тактовой метрики соединяется с внутренней размеренностью и плавностью движения, идущей от жанровой основы пассакалии, и поэтому проявляется с особой наглядностью. Характерно последование звуков равной длительности, вплотную приближающееся к принципу *cantus planus*, в темах, выражающих фанатическое упорство или строгую волевою собранность. Когда широко трактованный принцип *cantus planus* сочетается со смешанным размером, возникает та самая свободная от метра ритмическая упорядоченность, которую мы имеем сейчас в виду. Подобный эффект может быть достигнут также акцентировкой каждого звука темы, стирающей контраст между сильной и слабой долей такта — тема в духе *Thesenmelodie* подается крупным планом, с торжественной «григорианской» медлительностью, как бы выговаривается по слогам. Каков эстетический смысл подобных преодолений тактового метра? Он заключается, по-видимому, в том, чтобы ощутить размеренность не как традиционную метрическую сетку, а как образно-активный фактор музыки, действующий в полифоническом совмещении с размеренностью собственно метрической (фактурное окружение).

Приведем два варианта записи темы пассакалии из «Гармонии мира» — «метрический» и «ритмический»:



У Хиндемита тема записана в первом варианте. Это объясняется тем, что, линейно свободная, она в то же время мыслится с точки зрения комплементарной контрапунктики, постепенно заполняющей все метроритмическое пространство.

Здесь проявляется интересная взаимосвязь ритма и метра, свойственная музыке Хиндемита в целом. Темообразованием у него руководит ритмический фактор, формообразованием — метрический. (Отсюда и метрическая тактовая запись темы, так как последняя предопределяет форму.) Общее отличие музыкальной ткани Хиндемита от произведений Стравинского и Бартока — подчиненность явно более традиционным нормам ритмики, часто взаимодополняющей (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 григорианских хоралов. Возможен и противоположный случай — жанрово-танцевальная периодичность, которую демонстрируют разнообразные марши, сицилианы, в раннем творчестве — урбанистический рег-

тайм, который, по совету Хиндемита, следует играть «строго в ритме, как машина» (Сюита «1922») ¹.

Конструктивно-формообразующая роль метра, которую мы отметили в связи с пассакалией из «Гармонии мира», подтверждается теоретическими положениями Хиндемита ². Метр он считает главной силой музыки, обеспечивающей комплексное восприятие ритмических, мелодических и гармонических явлений. Весьма примечательно, что, уделяя в поздний период жизни значительно большее внимание теории метроритма и формы, Хиндемит порой готов поставить эти элементы композиции на первое место, впереди тонально-гармонической концепции. Такая подчеркнутая дедуктивность мышления связана, очевидно, с представлением о процессе сочинения от общего охвата вначале туманной картины, словно освещенной мгновенной вспышкой молнии, к деталям (так определяет Хиндемит сущность творческого процесса в книге «Мир композитора»).

Обратимся к тематизму неполифонических форм Хиндемита. В них более явно проступает индуктивная сторона формообразования: становление формы происходит на этот раз в результате непрерывного разворачивания темы — взамен ее упорядоченных повторов в полифонической композиции. Если в темах фуг и пассакалий мы наблюдали синтез линейно-импровизационной и рационально-конструктивной сторон полифонии, выраженных приблизительно в равной мере, то здесь преобладает первая из них, подвергая довольно сильным изменениям гомофонный по своей природе тематизм трехчастных, сонатных и прочих форм.

«Горизонтальная полифония» ³ более всего дает о себе знать в тематизме главных партий развитых симфонических *allegri* Хиндемита. Несмотря на то, что это темы оркестрового склада и что они почти всегда «фак-

¹ См. статью А. Шнитке об этой сюите Хиндемита.

² Учение о ритме и метре вошло в его учебник «Руководство по композиции» на правах «Упражнения девятнадцатого» (впервые опубликовано в книге: *Primer A. Paul Hindemith, Zürich-Mainz, 1971*).

³ Мы используем выражение В. Бобровского, которое представляется удобным для условного разграничения двух видов полифонического мышления — «горизонтального» (мелодически линейная активность) и «вертикального» (фактурное расслоение ткани).

турны», активность линейного продвижения ощущается в них в не меньшей степени, чем в «сольных» темах. В отличие от свободного развертывания инструментально-игровых тем здесь преобладает тематически-концентрированное развертывание, сочетающее линейную свободу мелодии с постоянным поддержанием уровня интонационной значительности:



Такой тип движения характеризует симфонический тематизм не одного лишь Хиндемита — сам этот термин возник, как известно, в связи с инструментальной музыкой Шостаковича и введен В. Бобровским. Однако есть существенные различия в использовании этого метода Хиндемитом и Шостаковичем. Хиндемит даже «стихийно» развертывающееся музыкальное построение мыслит как законченную конструкцию, могущую быть повторенной без изменений. Так в первой части «Питтсбургской симфонии» в роли побочной партии выступает точная инверсия мелодически прихотливой и, казалось бы, лишь однажды могущей возникнуть главной темы. Таким образом, не только в полифонических формах Хиндемита, но и в его симфонических *Allegri* линейно-импровизационная сторона темо- и формообразования дополняется порой конструктивно-рациональной, дедуктивной.

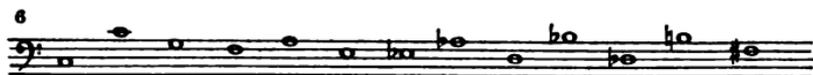
Во многих темах жанрового характера — маршевых, песенных, танцевальных — полифония фигурирует лишь как темообразующий фактор, не посягая на форму как

таковую. И все же органичность ее усвоения Хиндемитом так сильна, что даже в подобных случаях полифонизируется не только «вертикаль», но отчасти и горизонтальное разворачивание ткани. Например, танцевальная тема финала Третьего струнного квартета конструируется, во-первых, как совокупность двух самостоятельных линий, во-вторых, как линейно-активное движение, где каждая линия, «упираясь» в конечном счете в гомофонную структуру периода, развивается все же полифоническим методом (структурно-ритмическая асимметрия, конструктивная роль «ядра»). Эстетическая задача такой полифонизации гомофонной темы — лишить жанровый образ прямолинейности и одномерности, сделать его более тонким, психологизированным. В контексте Третьего квартета такая психологизация связана с грустным осознанием неустойчивости всех внешне устойчивых и благополучно бодрых проявлений жизни.

Гармоническая система. В обновлении традиционных тематических моделей чрезвычайно важную роль играет также индивидуальное гармоническое мышление Хиндемита, пронизывающее каждый такт его музыки.

Впечатление новизны и одновременно прочности звуковых конструкций Хиндемита подтверждается анализом их внутренних законов. Здесь постоянно проявляется напряженное равновесие центробежного и центростремительного начал, стремление обуздать неподатливый акустический материал, рационально постичь и организовать освобожденную от старых пут звуковую стихию.

Рационально-конструктивный элемент музыки Хиндемита начинается с той универсальной системы звукового родства, которая обозначена в «Руководстве по композиции» R_1 :



Эта звуковая иерархия, организующая 12 тонов хроматической системы по принципу убывающей консонант-

ности с основным тоном, «излучается», по мысли Хиндемита, всеми элементами гармонии: созвучиями, мелодикой, аккордовым и тональным движением. Отсюда — возможность понимать её «как одну из многочисленных в XX столетии хроматических ладотональных систем»¹. И если можно усомниться в действительности этой основанной на абсолютной акустической ценности интервалов системы для всех современных стилей², то собственная композиторская практика Хиндемита дает ей достаточно полное подтверждение.

В теоретической части «Руководства» Хиндемит не только устанавливает иерархию музыкальных ценностей. Обобщая опыт композиции, он говорит о таких непреложных ее законах, как логичность гармонического движения, основанного на изменениях аккордового «веса», естественность последования основных тонов, образование тонального круга, секундовое движение в мелодической линии и т. д. Эти и другие выводимые здесь законы он мыслит как вечные, универсальные законы построения музыки.

Однако многое заставляет усомниться в их универсальности. В лучшем случае как подтверждение теоретических положений Хиндемита можно рассматривать его собственную композиторскую практику. Но и здесь есть некоторые весьма симптоматичные несоответствия.

Хиндемит не просто теоретически обосновывал методы сочинения. Он надеялся «своей теорией воздвигнуть плотину против путаницы и одичания в искусстве музыкальной композиции»³. Именно этой защите «вечных» основ музыки обязан и полемический дух некоторых его рассуждений, и культивирование особо устойчивых форм музыкального порядка (например, тональ-

¹ Холопов Ю. О трех зарубежных системах гармонии. В кн.: Музыка и современность. Вып. 4. М., 1966. В этой статье подробно изложены основные положения теоретической концепции Хиндемита, что избавляет от необходимости воспроизводить их здесь.

² «Но действителен ли для современной музыки такой всецело зависящий от власти центрального, тонического созвучия порядок, такая иерархия всех элементов? Означает ли усиление диссонантности, удаление от основного тона, повышенная свобода модуляций также и возрастание напряжений?» (Einstein A. Von Schütz bis Hindemith. Zürich und Stuttgart, 1957, S. 152).

³ Strobel H. Hindemith P. Mainz, 1948, S. 89.

ного принципа). Порядок вошел и в музыку Хиндемита. Но не всегда и не во всем эта музыка отвечала теоретическим предписаниям. Обусловленное теорией и активно выраженное *ratio* стало лишь одной из ее сторон. Многие же другое в ней осталось незафиксированным. И хотя подчеркнутая элементарность некоторых теоретических положений была вызвана сознательным стремлением редуцировать все художественные явления в простейшие формы, некоторые из этих явлений оказались незамеченными, а то и просто «третируемыми» Хиндемитом-теоретиком (известно, например, его негативное отношение к политональности). Подобные элементы его собственной речи, будучи «незаконнорожденными», вошли в своеобразный конфликт с дедуктивно-предусмотренными и узаконенными элементами.

Каким образом двуединство «анархии» и «дисциплины» проявляет себя в отдельных элементах гармонической системы Хиндемита?

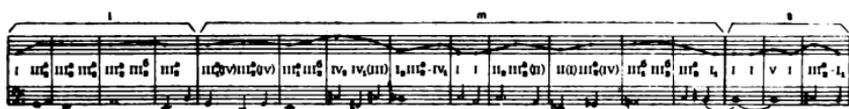
Прежде всего оно выражается в синтезе линейной и аккордовой концепции, когда вертикаль создается логикой линий:

Первая соната для ф-п., конец I ч.

Стремление сделать любую, в том числе полифонически расщепленную вертикаль самостоятельной и весомой гармонией вызвано различными предпосылками. Здесь и неоклассическая ориентация Хиндемита, и связь с германскими художественными традициями, выразив-

шаяся в особой плотности, осязаемости звуковой ткани (Б. Асафьев сравнивает ее с «добротной и мощной живописной фактурой Дюрера»¹). Здесь вера Хиндемита — теоретика и практика — в самоценность и организующую силу аккорда, а также большая роль в его музыке четкой метрической координации голосов, указывающей на связь с народной немецкой музыкой. Так или иначе, природный «линеарист» сплошь и рядом обнаруживает гармонические принципы мышления (в этом смысле не должно удивлять то обстоятельство, что почти исключительно вокруг гармонии сосредоточены и теоретические интересы Хиндемита).

Подобно тому как аккордика в целом призвана обуздать линейную свободу голосов, так и она сама несет в себе взаимно усиленные деструктивную и конструктивную тенденции. Первая связана с отношением к аккордовым структурам: Хиндемит, как известно, отрицает непреложность терцового принципа построения аккордов и допускает возникновение любого созвучия. Вторая связана с такой организацией аккордового движения, которая обеспечивает гармонический рельеф (*harmonisches Gefälle* — «Руководство»), естественные спады и подъемы гармонического напряжения, регулируемые тематической структурой (плавность рельефа в основных разделах, дробность и более высокий его уровень — в развивающих)².



¹ Асафьев Б. Элементы стиля Хиндемита. Л., «Тритон», 1927—1928, с. 13.

² Следующая далее схема сделана с использованием «Таблицы к определению аккордов» («Руководство по композиции»). В основе анализа — главная тема первой части симфонии «Матис-художник», приведена ниже (см. пример 13 б). Верхняя строчка — графическое изображение рельефа, нижняя — линия основных тонов. I, m, t — импульс, движение, заключение (по Б. Асафьеву). Римские и арабские цифры соответствуют обозначениям в «Таблице к определению аккордов». Литера «а» означает наличие в аккорде мягких диссонансов — больших секунд и малых септим; литера «б» — более острых малых секунд и больших септим.

Такую естественность можно уподобить свободному ритму дыхания или кардиограмме здорового человека — немаловажный показатель эмоциональных свойств музыки Хиндемита! Организующее значение *Gefäll*-принципа здесь трудно переоценить. Это не просто страховка от случайного и алогичного; для Хиндемита это прием, компенсирующий отсутствие в музыке традиционных функционально-гармонических связей, а порой — и тонального ощущения.

К полному гармоническому «самосознанию» композитор приходит в годы зрелости. Тогда же вырабатываются наиболее стабильные, универсальные черты его гармонии. Среди них — острота и жесткость без эмоционального нажима, напоминающие скорее «язык деревянной гравюры» (О. Леонтьева) и звуковую палитру нидерландских полифонистов, чем, например, позднеромантические опусы. Это качество вызвано преобладанием диатонически трактованных диссонансирующих комплексов (аккорды III группы — без тритонов с секундами и септимами). Такого рода явления не фиксируются хиндемитовской теорией, ориентированной в своей универсальности на все музыкальные стили.

В более явном противоречии с теорией находятся различные поли-явления в гармонии Хиндемита. По-новому активную, многокрасочную и сложную жизнь голосов в его музыке нельзя не заметить. Очевидны новые нормы координации голосов по вертикали. В одних случаях происходит совмещение функционально различных звуков мелодий. В других вертикаль становится следствием более острых и принципиальных разногласий, возникают случаи политональности и особенно любимой Хиндемитом полиладовости, когда в сфере действия одного центрального тона происходит живая игра различными ладовыми оттенками (в том числе мажорным и минорным), вызывая остро звучащие переченя:

„Ludus tonalis“, Фуга in Fis

8

pp

Характер гармонического целого зависит в таких случаях не только от вертикальных, но и от горизонтальных закономерностей. Между тем Хиндемит-теоретик не только игнорирует тональную и ладовую полифонию, но принципиально не признает ее правомерность.

Мелодика Хиндемита, будучи одним из аспектов гармонии, также основана на взаимодействии противоположных начал. Ее линейность, «стихийность», расшатывание традиционной, ладотональной организации уравниваются комплексом специфических приемов. Многие из них связаны со структуральными тенденциями стиля Хиндемита¹. Строгое придерживание избранной логики движений — мотивной, интервальной, линейно-контурной — компенсирует исчезновение прежних дисциплинирующих норм. Например, одним из часто используемых Хиндемитом приемов мелодического строения являются цепочки равнозначных интервалов (Iso-Intervallketten — Г. Шиллинг), подчеркивающие «конструктивный настрой» звучания в противовес эмоциональной конкретизации (связь таких структур с «непатетическим образом мыслей» и определенной дистанцией к чувству, характеризующими музыку Хиндемита, не вызывает сомнений).

Iso-Intervallketten Хиндемита существенно отличаются от интервально равнозначных комбинаций, применяемых 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-конструктивный принцип письма, причем его эмансипация происходит во многом благодаря возрастанию чисто акустической (ладово не обусловленной) ценности интервала и его самостоятельной выразительности².

¹ Термин «структурализм», используемый некоторыми современными исследователями (например, Б. Шеффером), представляется пригодным для характеристики соответствующих явлений в музыке Хиндемита.

² Многие значительные произведения Хиндемита, в частности, его опера «Гармония мира», свидетельствуют о том, что композитор склонен наделять отдельно взятые интервалы не только выра-

матики в современной музыке. Он придаст этому ровно столько же значения, сколько насыщенности темы сильными интервалами или явственно различаемыми «гармоническими ячейками»:

Квинтет духовых оп. 24, тема I 4.

11

D Fis d/F E

Es C E Es

E Es A/a b/B H

2 М. 2 М.

Этот пример говорит о смешанных формах интервалики в музыке Хиндемита, употребляемых наиболее часто и соответствующих требованиям, во-первых, достаточной гармонической насыщенности мелодии, во-вторых, общей плавности и логичности ее развертывания (секунды и секундовое движение, порядок следования основных тонов в гармонических группах, образующих мелодию). Только что приведенная тема показывает *Gefällprinzip* в его уже чисто мелодическом аспекте: собственно линейная профилированность темы поддерживается таким порядком основных тонов, который обнаруживает закономерности R_1 (от большетерцовых модуляционных сдвигов к малосекундовым и, наконец, в такте 5, в момент наибольшей изогнутости рисунка — к тритоновому сопоставлению).

*

И в теории, и в практике Хиндемита — приверженец тонального письма. Тональность для него — вечная сущность музыки. Мысль о необходимости порядка, центра притяжения музыкальных тонов, аналогичного всемирному тяготению, — буквально *idée fixe* Хиндемита. Неслучайно обращение композитора к личности

Иоганнеса Кеплера и к его математической системе «гармонии мироздания», которую он стремится осознать как аналогию своей теории тональности. «Все царство звуков Хиндемит хотел привести в систему на основе рационально постигаемых числовых отношений», — пишет немецкий историк К. Вернер¹. Именно строгая рациональная обусловленность творчества и в первую очередь не только теоретическое, но и наиболее последовательное практическое (в отличие от многих других крупнейших музыкантов современности) исповедывание «новотонального» принципа дают основание Вернеру назвать имя Хиндемита в числе четырех столпов новой музыки, отличающихся наибольшей самостоятельностью индивидуальностей и сыгравших роль «законодателей»: Шенберг, Барток, Стравинский, Хиндемит.

Проявление тонального принципа в музыке Хиндемита сложно и специфично. «Тональность есть звуковысотная система высшего порядка, возникающая как объединение низших тональных образований при их взаимодействии друг с другом»². Если согласиться с таким определением тональности (на наш взгляд, наиболее емким, универсальным), то можно увидеть в произведениях Хиндемита особую конфликтную напряженность между низшими, первичными силами организации и высшими «сверхсилами притяжения», находящимися на вершине звукоорганизующей иерархии. Первые проявляются в множестве различных ладообразований, часто локального характера, комплекующих звуковую ткань. Вторые восходят к комплексному осознанию многосоставного целого и связаны с утверждением непререкаемого господства основного тона (именно в этом смысле понимает тональность Хиндемит-теоретик).

Подобно другим композиторам XX века, Хиндемит опирается в своей музыке на 12-ступенную хроматическую систему и трактует ее в полидиатоническом плане. Правда, в его музыке встречаются и собственно хроматические ладообразования, подчас не имеющие ничего общего с диатоникой. Возникающие иногда

¹ Wörner K. Neue Musik in der Entscheidung. Mainz, 1956, S. 87.

² Холопов Ю. Современные черты гармонии Прокофьева. М., 1967, с. 221.

вследствие конструктивной мелодической идеи, а порой — как результат сильной деформации классического мажоро-минора (например, элементы уменьшенного лада в «Положении во гроб» в результате понижения ступеней), эти явления говорят о причастности Хиндемита к стилю «экспрессивной» хроматики.

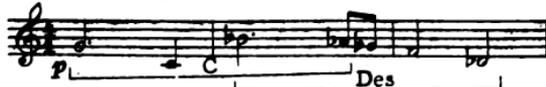
И все же именно полидиатоника является нормой Хиндемита, центром его универсальной стилистической системы. Здесь сказались не только общие для новой музыки поиски и находки, но и близкое знакомство с ладовой организацией европейской церковной музыки средних веков, с григорианской монодией, с полифонией староитальянской и нидерландской школ, со старонемецкой песней — с теми пластами музыкальной культуры, которые существовали до формирования мажоро-минорной системы в ее европейском варианте; впитанные композиторским творчеством Хиндемита, они способствовали образованию здесь хроматической тональности со всем многообразием «12-ступенного универсума».

Возможности 12-тоновой тональности как базы для современного композиторского творчества Хиндемит демонстрирует в своем знаменитом цикле «Ludus tonalis». Гораздо чаще, чем собственно диатонические и хроматические темы, здесь встречаются случаи совмещения простейшей интонационной пластики с опорой на полную хроматическую систему. При этом хроматизмы почти незримо вовлекаются в общую диатоническую атмосферу музыки, не нарушая ее основного колорита. Такая естественность связана 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»¹.

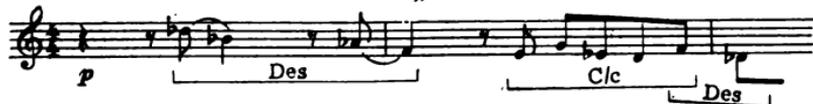
Во всяком случае, естественно предположить связь этих мутаций с напряженностью дыхания, идущей от вокальной манеры или манеры игры на духовых инструментах:

¹ Скребков С. Как трактовать тональность. — «Советская музыка», 1965, № 2, с. 37.

12a „Ludus tonalis“, тема Фуги in C



126 „Ludus tonalis“, тема Фуги in Des



Довольно часто регулятором в нарастании хроматики служит принцип гармонической комплементарности, постоянного варьирования — и по вертикали, и по горизонтали — звуковых ступеней во избежание обычных повторов. В «Руководстве по композиции» Хиндемит с той же последовательностью, с какой отмечает серийные ряды, требует богатых вариаций ступеней при строении мелодий:

„Ludus tonalis“, тема 3-й интерлюдии

Симфония „Матис-художник“
I ч., главная тема

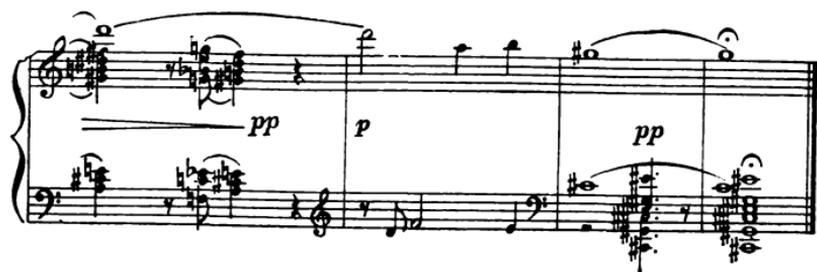
Такое варьирование осуществляется, как правило, на базе соучастия в сравнительно небольшом фрагменте музыкального произведения сразу нескольких диатонических ладовых наклонов, которые в сумме своей и образуют хроматическую систему. Учитывая характер этих порой кратко намеченных субладов, а также их постоянное и тесное сосуществование, можно назвать описанную хроматическую систему полимодальной¹.

Особая степень концентрации на небольшом расстоянии многих ладовых качеств отличает систему Хиндемита от полидиатонических систем других современных мастеров. С ассимиляцией мажора и минора связана одна из наиболее спорных проблем стиля Хиндемита. И если в большинстве случаев это явление не противоречит эмоциональной выразительности, а наоборот — индивидуализирует и утончает ее, то порой очень последовательно проведенная многосоставность грозит обратиться в своеобразную монотонию и относительную ладовую индифферентность. Компенсирующие воздействие всегда оказывают у Хиндемита 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 и минора) дает почувствовать эти тоники как сознательно вводимую композитором заключительную краску, подобно мажорным кадансам в минорных фугах Баха:

Симфония „Матис-художник“
II ч., „Положение во гроб“

14

¹ Близость ладовых образований в музыке Хиндемита старинным модусам заключается и в их сугубой архаичности, и в их «горизонтальной» сущности, реализующейся в общем развитии полимелодической ткани.



Область кадансов, которой мы сейчас коснулись, — это уже область высших, комплексно-централизующих сил тональности (заметим, что низшие связи, возникающие на уровне многочисленных ладообразований, не фиксируются теорией Хиндемита, фетишизирующей власть центрального тона и склонной к моногармонической концепции аккордики). Сложная, полиморфная музыкальная ткань Хиндемита по-разному испытывает воздействие организующих «сверхзаконов». Это и стройные, тщательнейшим образом выверенные тональные планы, и стремление тонально связывать основные тоны аккордов, подчеркивать центральный тон и родственные ему ступени, прояснять начало и конец изложения, вводить каденции (многие из этих приемов рекомендованы «Руководством»). Особенно характерна для Хиндемита вышеописанная техника кадансов, проясняющих тональность в структурно ответственные моменты. Так же как приход к ладовой определенности, подобные тоники выделяются в сложном движении музыки своей элементарностью и производят впечатление сознательно вводимого, регулирующего момента. Ибо, как 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»¹.

В сопоставлении теории и практики тонального письма Хиндемита много поучительного. Хиндемит-теоретик не перестает уповать на централизующую силу тональности, которую он мыслит действующей повсеместно. Между тем в его музыке она очень часто не име-

¹ Холопов Ю. О трех зарубежных системах гармонии. — В кн.: Музыка и современность. Вып. 4. М., 1966, с. 244.

ет тотального значения, активно заявляя о себе лишь на границах построений. Акустические, структуральные законы его музыки, законы «гармонического рельефа» в своей относительной самостоятельности не всегда выдерживают той меры «тональной ответственности», которая на них возложена. Порой выявление основного тона в анализах Хиндемита выглядит умозрачным и чересчур безусловным. В этом — еще одно свидетельство расхождения теоретических предписаний Хиндемита с музыкальной практикой.

Комплексность, многосоставность хиндемитовской тональности, специфический конфликт между низшими («центробежными») и высшими («центростремительными») ее элементами согласуются с общими чертами музыкального мышления композитора. «Фактор силы» в утверждении основного тона, своеобразное «тоническое суеверие», не обошедшееся, очевидно, без влияний консервативной школы, — неотъемлемая черта гармонического языка Хиндемита. И если трудно обозначить такое явление знаком плюс или минус (баховские мажоры в кадансах тоже были «фактором силы!»), то все же можно утверждать, что без него не состоялась бы специфичность этого строгого и внутренне волевого стиля, стиля «могучих кадансов».

Итак, конфликтная напряженность между деструктивным и конструктивным полюсами как в фокусе отразилась в гармонической системе Хиндемита. Взаимодействующие здесь тенденции можно выразить в целом ряде парных категорий: практика—теория, линейность—аккордовость, свободная структура созвучий — *Gefällprinzip*, ладовая многосоставность — централизующая роль высших тональных сил, линейная текучесть продвижения по горизонтали — культ каданса, внетональный (акустически-самостоятельный, структуральный) характер звуковой ткани — организующая сила тональности.

Мы увидим далее, что такого рода антитеза проявляется и в других компонентах стиля Хиндемита.

Композиционные принципы. В композиционной технике Хиндемита с особой наглядностью проявляется обобщающая, синтезирующая тенденция его творчества.

Будучи крупнейшим инструменталистом современности, композитор обнаруживает совершенное владение приемами развитого симфонического письма, выработанными непосредственно предшествующей эпохой. С другой стороны, он широко использует такие стародавние средства композиции, как полифоническая вариационность или принцип *Symphonie concertante*¹. Несомненна принадлежность этих средств к периоду раннего инструментализма, нетронутого еще «драматургическими» концепциями и культивирующего «игру» как чисто ренессансную, юную манеру (больше — стиль) высказывания»². Здесь сказалась не только своеобразная ретроспективность эстетических воззрений Хиндемита, но и органическая близость его как художника идеалам музыкальной старины. Имеется в виду, помимо прочего, огромная роль в его творчестве ремесла, выучки, точного расчета, стремление к чисто музыкальным концепциям, умение «мыслить материалом, его качествами и свойствами»³.

Важнейшим художественным завоеванием Хиндемита (наряду с практикой новотонального письма) явилась полифония баховского образца, рожденная к новой жизни. Рассмотрим вначале некоторые общие закономерности хиндемитовской музыки, связанные с полифоническим характером мышления и обусловленные им.

Полифония как метод мышления пронизывает музыкальную ткань Хиндемита и в малых и в больших масштабах⁴. Это одновременно и внутренний импульс музыки, и мудрая организующая сила, перерабатывающая «шумы новой действительности» в некие устойчивые, вечные категории.

Полифония проявляется в музыке Хиндемита по-разному, соприкасаясь с различными аспектами музыкального мышления. Если те или иные поли-явления (полиладовость, политональность, шире — контр-лине-

¹ Термин, принятый во второй половине XVIII в. и означавший распространенный тогда принцип композиции для нескольких солирующих инструментов и оркестра.

² Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. М., 1965, с. 254.

³ Глебов И. Элементы стиля Хиндемита. Л., 1927—1928, с. 11.

⁴ См. об этом подробнее в статье Н. Бать.

арность) связаны с проблемой гармонии, то многие другие средства полифонии непосредственно воздействуют на формообразование.

Хиндемиту свойственно частое обращение к фуге, пассакалии и другим полифоническим формам, а также узловая трактовка этих форм в циклических произведениях. Обычно композитор использует их в качестве финалов, причем если оркестровое письмо с его неограниченными возможностями контрапунктирования вызывает к жизни пассакалию, то многие камерные циклы венчаются фугой.

Композитор укрупняет и универсализирует форму фуги, преодолевая ее относительную узость — специфическую однообразность. При этом достигается новая масштабность развития, углубление контрастов, индивидуализация тем, их сложная тональная драматургия, венчающаяся репризным объединением — все, что в той или иной мере приближает «большую» фугу Хиндемита к сонатной форме.

Иной тип трактовки фуги обнаруживается в нефинальных ее образцах. Здесь подчеркивается обычно камерная специфика формы и ее самоценность. Освобожденные от драматургических «сверхзадач», такие фуги конструируются более индивидуализированно, разнообразно, демонстрируя изощренное полифоническое мастерство и перекликаясь с образцами старинной, добавховской полифонии. Так же, как в фугах Букстехуде, Пахельбеля, Керля или некоторых фугах И. С. Баха (например, из сонат для скрипки соло), форма приобретает здесь нередко вариационный оттенок. Фуги такого рода представлены в цикле «Ludus tonalis».

Что характерно для трактовки Хиндемитом формы пассакалии? В отличие от скорбных, эмоционально статичных пассакалий Шостаковича, занимающих в цикле предпоследнее место, финальные пассакалии Хиндемита подобны величественно воздвигающимся массивам. В них очевидно стремление симфонизировать развитие, сделать его более масштабным, объемным, внутренне конфликтным. В финале «Гармонии мира» эта конфликтность достигается, например, постепенной индивидуализацией контрапунктов и рождением в самый ответственный момент движения контртемы, вступающей в единоборство с главным тезисом. Здесь Хиндемит —

продолжатель традиций своих непосредственных предшественников (прежде всего — Брамса), оставивших образцы широко развитых, монументализированных остинатных форм.

Интересно, однако, что симфонизацию Хиндемита соединяет с сохранением некоторых специфических свойств старинной формы. Он верен ее имманентной сущности, стремясь подчеркнуть единство процесса развития, подать крупным планом исконно присущий ей драматургический рельеф — неуклонное утверждение центрального образа. Это сближает композитора с классиками полифонии и отличает от многих современных авторов, склонных к изображению неожиданных поворотов, смещений музыкального действия — разного рода изменений процесса.

Развитие в полифонических формах Хиндемита не только единонаправлено, но и по-особому «планово». Об этом говорит целостность темы, архитектурность, стройность общей формы, регулярность фактурных напластований, четкое структурное членение (в пассакалии — разграниченность вариаций), включение и выключение тембров на гранях формы в духе регистровой техники органа. Все это свидетельствует о староклассических предпосылках в толковании формы.

Итак, симфонизация совмещается у Хиндемита с особой упорядоченностью процесса — возникает двуединство центростремительного и центробежного факторов, аналогичное напряженному равновесию организующих кадансовых «каркасов» и внутрискрутурной сложности в гармоническом языке композитора.

Своеобразным двуединством «стимулирующей» и «организующей» функций характеризуется не только полифоническая форма Хиндемита, но и полифонический метод, преобразующий облик многих гомофонных форм, прежде всего — сонатных.

Хиндемита не был бы столь классически универсален и серьезен в своих намерениях, если бы пренебрег музыкальными завоеваниями XIX века. Своим искусством крупной формы, усвоением важнейших законов музыкальной динамики, масштабностью и рельефностью развития, где действует в то же время исконно немецкая тенденция к «чисто музыкальным концепциям», он обязан непосредственно предшествующей эпохе. Инте-

ресно 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.

Динамизирующая функция полифонии проявляется уже в экспозиционных разделах крупных форм, прежде всего — в линейной активности главных тем, основанных на стремительном «горизонтальном» развертывании, завоевании каждый раз новых интонационных рубежей (см. пример 5). Но с наибольшей полнотой она реализуется в разработках. Более высокий, чем в экспозиции, уровень полифоничности, типичный уже для гайдновских разработок, достигается композитором с помощью развитых фугированных форм. Такова «агрессивная» двойная fuga в первой части симфонии «Гармония мира» (ремарка: «быстро, громко и грубо») ¹. Разгул имитационности имеет здесь явно «демоническую» подоплеку. Полифония используется как средство стихийного звукового нагнетания, дающего ощущение бешеной энергии. В подобных случаях Хиндемит использует и развивает богатый опыт классико-романтического (от Бетховена до Брукнера) и современного инструментализма в динамизации разделов сонатной формы.

Однако полифонизация разработки может происходить у Хиндемита и с другим смыслом, гармонизирующим, образно объединяющим. Здесь следует вспомнить неконфликтные сонатные композиции, например, «Концерт ангелов» (первая часть симфонии «Матис-художник»). Основные темы его экспозиции не столько трансформируются в разработке, сколько рассматриваются в новых ракурсах и сопоставлениях. С каждым тактом все внушительней становится их контрапунктическая «сообщность», пока в кульминационной фазе (ц. 16 партитуры) они не сливаются в общий звуковой поток, сверкающий и праздничный. Кроме собственно разработочной фуги, в «Концерте ангелов» как бы действует принцип

¹ Анализ этой фуги приводится в статье: Задерацкий В. Полифония как принцип развития в сонатной форме Шостаковича и Хиндемита. — В кн.: Вопросы музыкальной формы. Вып. 1. М., 1967.

многотемной фуги высшего порядка, предрешающей исход развития и подчиняющей сонатную форму раннеклассического образца (с четким разграничением разделов и их функций) мощному влиянию интегрирующих, объединяющих сил.

Дисциплинирующее воздействие полифонии, хранящее непосредственную преемственность с полифоническими формами, проявляется в музыке Хиндемита по-разному. Отметим прежде всего свойственный этой музыке специфический культ темы. Подобно классикам полифонии, композитор часто мыслит тему 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.

Например, в первой части Симфонии *in Es* форма строится как последовательность функционально равноправных (без сильного контраста экспозиционности и разработочности) эпизодов, причем эти эпизоды представляют собой «проросшие на расстоянии» варианты центральной темы, не уступающие ей в четкости структурного оформления.

Особая текучесть музыкальной формы Хиндемита, относительная функциональная однородность разделов порой дают основание провести аналогию с музыкальными формами раннего инструментализма, в частности, со староконцертной формой, где в отличие от классической сонаты еще не произошло канонизации основных этапов развития.

Нетрудно видеть здесь связь полифонии с вариационным принципом. Эта связь была неотъемлемой принадлежностью раннего инструментализма — в музыке более поздних эпох вариационность, как известно, эмансипировалась от полифонии. Для Хиндемита, как и для многих других музыкантов XX века (и в то же время более, чем для кого-либо из современников), характерен возврат к вариационности полифони-

ческого типа и к прежнему содружеству принципов на основе возросшей роли темы как конструктивно целостной единицы композиции.

При всей близости эти принципы не являются адекватными. В одних случаях, например, в первой части «Питтсбургской симфонии», с ее почти абсолютной однотемностью, на первом плане фигурирует красочная смена оформляющих моментов — собственно вариационность. В сонатных же формах «оперных» симфоний («Матис-художник», «Гармония мира») контрастная и конфликтная многотемность не дает предпосылок для такой вариационности, зато более уместной становится полифоническая действенность тем и либо сквозная, либо полифонически гармонизирующая, как в «Концерте ангелов», логика развития.

Специфика крупной формы Хиндемита, связанная с опорой на структурно целостную тему, идет во многом и от «концертантного» типа высказывания. Последний является универсальной чертой стилистики композитора, не ограничивающейся областью концертного жанра.

Не одному лишь Хиндемиту принадлежит в XX веке честь возрождения концертности в старом понимании этого принципа. Динамичный дух игры, состязания, индивидуализация тембров внутри общего звукового комплекса, их темообразующая функция, характеристическая трактовка инструмента, выявление прежде всего исконных, первичных его свойств — все это появилось в современной музыке как реакция на стихию смешанных звучаний позднеромантического оркестра. Хиндемиту помогли здесь и природное «инструментальное чутье», и глубокое знание специфики всех инструментов симфонического оркестра, явившееся результатом богатого практического опыта музыканта-исполнителя. Недаром о Хиндемите говорят, что он «не сочиняет музыку, а музицирует: он ожившая скрипка, ожившее фортепиано, оживший барабан» (П. Беккер).

Хиндемитовское *concertato* неотделимо от полифонии как основы музыкального мышления. Принцип расщепленного инструментального звучания (*Spaltklang*-оркестровки) имеет тот же источник, что линейность, индивидуальная профилированность линий, полиладовость и политональность. Действуя совместно, эти факторы доводят ощущение равноправия мелодических ли-

ний до возможного предела. Spaltklang-оркестровка проявляется в массивных политембровых комплексах, в монотембровой полифонии (Хиндемита по праву считается неподражаемым ее мастером), в гетерофонном расщеплении отдельных фактурных пластов.

Темообразующая выразительно-характерная роль тембра сближает Хиндемита с другими мастерами новой музыки и прежде всего с И. Стравинским. Новаторски смелое и бескомпромиссное проведение этого принципа ранним Стравинским стимулировалось во многом стремлением «новой русской школы» к характеристически точной вокальной и инструментальной выразительности, преобладанием в творчестве театральных жанров.

У Хиндемита в связи с иными эстетическими задачами (роль философски обобщающей мысли, идея мировой гармонии) эта тенденция проявилась по-своему. «Анархический бунт» инструментов имеет здесь свои границы, более ясно обозначающиеся в зрелый период творчества. Композитор подчиняет инструментовку законам построения темы как таковой, придавая той или иной мелодии общезначимость и способность фигурировать также в других тембровых освещениях. Центростремительные закономерности «чисто музыкальных концепций» вносят здесь абстрагированность при характерности и строгую организованность при «анархической» свободе. Новая музыкальная конкретность соединяется с чисто немецкой традицией обобщенного и основательного изложения материала (может быть, поэтому многие оркестровые опусы Хиндемита звучат и на фортепиано, тогда как для других современных композиторов это сопряжено с большими потерями).

Имеет свои отчетливые границы и тембровая полифония Хиндемита. Обычно она упирается в трехплановость фактуры, состоящей из главного, контрапунктирующего и опорного голосов (или пластов). Такая трехплановость с четко сохраняемыми функциями планов придает звуковым зданиям Хиндемита особую устойчивость, а его партитурам — уже чисто «визуальную», редкую в современной музыке классическую упорядоченность и архитектурную соразмерность.

Если во многих случаях организующие силы музыки Хиндемита направлены на «укрощение» инструментов,

то также во многих они непосредственно исходят из стиля *concertato*. Этот стиль определяет и технику непрерывного показа чередующихся тем, и манеру наивного, артистически непосредственного музицирования, и принцип диалога, спора, состязания. На пересечении полифонии, вариационности и *concertato* возникают повторенные тематические ряды, под воздействием которых модифицируется хиндемитовская сонатность. В некоторых же случаях образуются собственно «концертантные» (диалогические) формы, когда приносятся в жертву даже самые общие очертания трехчастности или сонатности (например, схема финала «Метаморфоз тем Вебера» — А В А¹ В¹, а второй части Каммермузик № 4 — А В С А¹ В¹ С¹).

Связь стиля *concertato* с формообразованием, напоминающая о конструктивных основах раннего инструментализма, выделяет Хиндемита среди других современных композиторов, также обращающихся к этому стилю. Если полифония — «взрывная сила музыкальной субстанции» — является общестилистической чертой новой музыки, то в на редкость последовательном использовании ее как формообразующей и дисциплинирующей силы Хиндемита не имеет себе равных. Точно так же «концертантный» принцип в произведениях Хиндемита, определяя характер звучания, становится в то же время важнейшим фактором структурной организации материала. Воспринятый органично и всерьез, этот принцип сообщает зрелым и поздним сочинениям композитора красочный и в то же время объективно-уравновешенный колорит. Это отличает Хиндемита и от Стравинского, у которого даже в случае неоклассической ориентации (Октет для духовых) концертное определение скорее характеристическую деталь и тип образности, чем логику композиционного мышления, и от Бартока, у которого *concertato* подчиняется нередко господству романтически психологизированной драматургии (например, в Концерте для оркестра — первая, третья, четвертая и пятая части).

Организующие тенденции полифонии, вариационности и концертирования находятся в напряженном равновесии с крупномасштабностью хиндемитовских композиций, динамизацией разделов сонатной структуры, насыщением формы током сплошного, непрерывного

развития. Если статичные, аналитически созерцательные по своей природе полифонические формы «распираются» активностью внутренних процессов, то динамические импульсы сонатных форм как бы приглушаются этими тенденциями, а сама форма приобретает нечто от архитектурного спокойствия и игровой невозмутимости образцов старинного инструментализма. В таком взаимодействии противоположного — еще одно доказательство антитетичности стиля композитора, но также — и универсальности его принципов и того чувства соразмерности всех средств выражения, отсутствие которого он считал «величайшим пороком в искусстве».

*

Равновесие конструктивного и деструктивного начал даёт основу любому художественному стилю; более того, в нем — закон существования всех предметов и явлений действительности. У Хиндемита же этот закон, в музыке других композиторов действующий зачастую скрыто, проявляется с особой силой, влияя на характер музыкального содержания. Именно благодаря ему мы ощущаем музыку «Положения во гроб» как растворение личного в объективном, а цикл «Ludus tonalis» — как увлекательное «звуковаяние», преодолевающее внушительное сопротивление материала. Конечно, не всегда действие упомянутого закона может быть воспринято через непосредственно воздействующие слои содержания. Но там, где трудно говорить о каком-либо внутреннем «дуализме» образа, подспудно действуют «низшие» слои — особая упругость, шероховатость, вещественность самой звуковой материи, некое силовое напряжение, исходящее из взаимосопротивляющихся элементов. Действие этих слоев можно уподобить выразительности особого состава красок в живописи, выразительности самостоятельной, могущей впечатлять вне «сюжета».

Последнее, что мы отметим в этой статье — особенность формы Хиндемита, также связанную с взаимодействием противоположных начал. В зрелых сочинениях композитора она выражается в сочетании процессуальности с архитектурностью, полифонической непрерывности движения с гомофонически четкой оформленностью его.

Архитектурность формы Хиндемита — одно из проявлений его *ratio*. Стройность пропорций, равновесие всех структурных элементов, склонность к симметричным построениям, четко выраженной репризности, рельефным разграничениям разделов, — все это говорит о том, что Хиндемит «любит форму», — в противоположность тем современным симфонистам, которые стремятся завуалировать ее во имя психологической идеи. Сознательные ограничения процессуального начала связаны и с уже упомянутым «чувством соразмерности», свойственным композитору, и с некоторыми внутренними закономерностями его музыкальной речи, о которых уже говорилось. Этот стиль, основанный на строгой самодисциплине, проявляет себя и в узком и в широком плане — от изложения отдельной темы до крупных циклических, отличающихся классической четкостью построений (подобно тому, как сквозные циклические формы Шостаковича воспроизводят процесс, аналогичный тематически концентрированному или свободному развертыванию его тем).

В творчестве Хиндемита есть образцы и «драматургических» музыкальных форм (достаточно вспомнить «Искушение св. Антония» — финал симфонии «Матисхудожник»). Но все же чаще он возлагает груз музыкально-психологических идей на весь цикл в целом, стремясь не слишком нарушать сквозным развитием архитектурную ценность каждой части. Отсюда — сравнительно небольшие размеры частей (самая крупная симфония Хиндемита, *in Es*, звучит 36 минут), а также существенная роль в них конструктивно-дисциплинирующих принципов полифонии, вариационности, *concertato*.

Отмеченная особенность хиндемитовской формы, как и многое другое в языке этого композитора, неотделима от проповедуемой им идеи гармонии. Вместе с цитированием образцов музыки барокко или усвоением ее композиционных приемов в музыку Хиндемита входит сам дух старинного искусства — ясного, гармоничного, объективно-уравновешенного. Разница лишь в том, что концепция гармонии преодолевает у него — художника XX века — несравненно большую силу сопротивления, обнаруживая себя в конфликте «искушений» с идеей неприступности (финал симфонии «Матисхудожник» и в этом смысле глубоко символичен).

Г. Штробель пишет о религиозном чувстве, свойственном натуре Хиндемита¹. Это религиозное чувство он понимает в широком плане — как сознательную духовную позицию, освобождающую человека из-под власти времени, возвышающую его творчество над настоящим моментом, возрождающую столь необходимые миру идеалы гармонии. Здесь — корень всех наиболее значительных концепций композитора. Здесь — весь Хиндемит, проповедник вечных этических ценностей и одновременно утопист своего рационально-идеализирующего мышления.

¹ Strobел Н. Р. Hindemith. Mainz, 1948, S. 108—109.

Теоретические основы курса гармонии П. Хиндемита

„Примечательно, — писал Хиндемит, — что люди, улучшающие домашнее хозяйство покупками новейших моделей холодильников, стиральных машин, телевизоров и автомобилей, в своей преподавательской деятельности цепляются за старые... антимузыкальные учебники, которые в век технического прогресса устарели так же, как и керосиновые лампы»¹. Мысли о совершенствовании музыкального образования, о реорганизации методов преподавания волновали композитора на протяжении всей его педагогической деятельности. «Руководство по композиции» (I — «Теоретическая часть», II — «Упражнения в двухголосии», III — «Упражнения в трехголосии»), «Традиционная гармония», «Элементарный практический курс для музыкантов» — эти учебно-педагогические труды, написанные в разное время, созданы с одной целью — заложить основы новой системы обучения, изживающей «анахронический дух» прежних музыкально-теоретических курсов. «Сегодня, когда царит нужда в профессиональном мастерстве, — считал Хиндемит, — компози-

¹ Hindemith P. A composer's world. Horizons and limitations. Garden City, Doubleday, 1961, p. 220. Подробный анализ и критическая оценка «Руководства по композиции» содержится в статье Ю. Н. Холопова «О трех зарубежных системах гармонии» (в кн.: Музыка и современность, вып. 4. М., 1966), поэтому при ссылках на этот труд Хиндемита мы исходим из того, что он достаточно известен читателю.

тор не должен отходить от педагогической деятельности»¹.

Если Шенберг обобщил свой преподавательский опыт в пособиях по гармонии, полифонии и форме, то ведущей проблемой Хиндемита была гармония, хотя он ее считал и «досконально изученной после тысячи лет исследований» (это не значит, однако, что в своих трудах он не освещает проблем мелодии, ритма, формы).

Вполне закономерно, что, посвятив в «Руководстве» немало страниц критике «конвенционального учения», композитор почувствовал необходимость создать свой вариант курса тональной гармонии, не будучи, однако, уверенным в его достоинствах и полезности.

«Традиционная гармония»² — учебник, состоящий из двух книг, — является результатом работы Хиндемита в классах теории и композиции в Йельском университете (Нью-Хейвен, штат Коннектикут) и «тщательно проверен на практике». Наши представления о композиторе будут неполными без рассмотрения этого труда — определенного звена в цепи его педагогических методов и теоретической концепции.

I. ОБЩИЕ ВЗГЛЯДЫ НА ПРЕПОДАВАНИЕ ГАРМОНИИ

«Наш старый друг гармония, некогда почитаемая как необходимый и непревзойденный педагогический метод, вынуждена спуститься с пьедестала, на который ее водрузило всеобщее уважение»³, — пишет Хиндемит в предисловии к учебнику. Причину этого положения он видит не в отношении студентов, почитающих гармонию за «необходимое зло», не в растущем недовольстве многих педагогов... Дело в том, что музыкальная практика стала развиваться в направлениях, по которым преподавание гармонии следовать не мо-

¹ Hindemith P. The craft of musical composition. Engl. transl. by A. Mendel. Books I and II. New York, Associated music publ. (a. o.), 1942, p. 4.

² Hindemith P. A concentrated course in traditional harmony, 2d rev. ed. New York, Associated music publ., London, Schott (cop. 1944).

³ Ibid., book 1, p. III.

жет. Среди причин, углубляющих разрыв между теорией и практикой, Хиндемит отмечает: принципы конструкции аккордов, стилистические ограничения, чрезмерную зависимость от нотации, недостаточность акустического обоснования¹. Композитор считает, что теперь, когда исчезает вера в «волшебную силу старых правил», и впоследствии, когда «эти правила будут нужны только для беглого взгляда в прошлое», вряд ли кто захочет посвящать традиционной гармонии времени больше, чем это абсолютно необходимо. Поэтому важно найти новый подход к преподаванию этой дисциплины.

«...Кардинальный принцип обучения в этой области должен быть следующим: давайте студенту нужный ему материал в сжатой форме, постоянно опираясь на чисто исторический базис...; затем постарайтесь познакомить его с более далеко идущими методами гармонии. Обучение должно быть скорым, но не поверхностным. Быстрота и основательность могут очень хорошо сочетаться, если опускать сведения о вещах неопределенных, исключительных или чисто стилистических... Гармония — это простое ремесло, основанное на ряде принципов, возникших из фактов истории и акустики, на правилах, легких для усвоения и применения, если они не затуманены облаком псевдонаучной напыщенности. Гармония может быть представлена ученикам без всяких трудностей, в простой и концентрированной форме»².

Следовательно, быстрота и тщательность, минимум правил и сжатость изложения — вот, что в общих чертах, по мнению Хиндемита, должно определять облик современного учебника традиционной гармонии.

Эта точка зрения не нашла, следует заметить, прямых последователей среди авторов последующих американских учебников гармонии. «Большие и толстые» тру-

¹ Небезынтересно, что Хиндемит-художник подчеркивал значение акустических закономерностей, а Гельмгольц-ученый — эстетических: «Система шкал, модусов и гармонических отношений покоится не на вечных естественных законах, а является также... результатом эстетических принципов, которые изменяются и будут изменяться в связи с прогрессивным развитием человечества» (цит. по статье: Landau V. Hindemith the system bilder: a critique of his theory of harmony. — «The music review», 1961, v. 22, № 1—2, p. 136).

² Hindemith P. A concentrated course, book 1, p. IV.

ды, так порицаемые композитором, продолжали появляться и после выхода «Традиционной гармонии» (например, труды Сешнса, Форта, Сигмейстера, Хардера содержат около 500 страниц!), и проблемы традиционной гармонии требовали дальнейшего разрешения.

Пытаясь создать новый вид «краткого и ясного инструктирования», Хиндемит сомневался в возможности существенной реорганизации дисциплины в целом: «Зачем эта новая попытка, если она ...так же бесполезна и никчемна, как и все другие?»¹. Тем не менее его курс традиционной гармонии оказался явлением своеобразным и оригинальным.

Этот курс задуман как «краткий обзор традиционной гармонической практики» (от 1600 по 1900 гг.), но не в полном ее объеме, а с «акцентом на определенных технических методах», выявляющих генеральную линию, исключая «окольные пути и боковые тропинки». Таким образом, в хиндемитовском курсе отразилась та же тенденция, что и у Пистона (понятие нормы, «*common practice*»); впоследствии она оформилась в стилистический подход в крупном плане — традиционная (или тональная) гармония и современная гармония.

«Традиционная гармония» — это главным образом практический курс², с «акцентом на упражнения и минимумом правил» (добавим — и с минимумом теоретических объяснений). «Первая книга этого труда за десять лет со времени опубликования утвердила себя как полезный учебник, — писал Хиндемит в предисловии ко второй книге (датировано 1953 г.). — Она обеспечила сотни студентов практическим материалом. Всеобщее одобрение, оказанное модусу представления, распространено также на природу и качество упражнений»³.

В целом в курсе, объединенном одной тематикой⁴,

¹ Hindemith P. A concentrated course, book 1, p. IV.

² Практическая направленность «Традиционной гармонии» хорошо отражена в немецких переводах заглавий: I часть — *Aufgaben für Harmonieschüler*; II часть — *Harmonieübungen für Fortgeschrittene*.

³ *Ibid.*, book 2, p. III—IV.

⁴ Первую и вторую части связывает общий круг тем, расположенных в определенном порядке: главные трезвучия с обращениями, доминантсептаккорд с обращениями, «дериваты» доминантсептаккорда (нонаккорд и терцдецимаккорд с обращениями), неаккор-

образуется два методических уровня. Первый этап (книга 1) — освоение гармонических закономерностей через упражнения, не требующие сочинительской одаренности; второй этап (книга 2) — на том же гармоническом материале ставятся высокие творческие, композиторские задачи («пьесы различного типа и сферы действия», рассчитанные на различный исполнительский состав — от соло фортепиано до струнного оркестра и от соло голоса до хора; причем, здесь применяются разные структуры — малые танцевальные пьесы и большие сонатные части, а также «характерные черты многих стилей и письма»). Поскольку весь материал проверен Хиндемитом в классах теории и композиции, он представляет особый интерес.

Основная методическая установка, последовательно проведенная в этом курсе, — больше материала для практической работы и меньше правил и теоретических рассуждений: студент достигнет лучших знаний через тщательную проработку сочинений всех видов и стилей, чем после «перепахивания» тяжелых, мудрых и ученых трактатов по гармонии. Делая акцент на конкретную тренировку в письме, Хиндемит, однако, был далек от мысли допустить свободу от сознательного управления этим процессом. Если на первоначальном этапе он вместо «правил» (они тоже есть) предложил свою твердую композиторскую руку, опираясь на которую учащийся проходит сквозь все трудности, то на втором — другое: тщательно описанные рекомендации и в заключение комплекс «инструкций», «рабочих методов», предназначенных как средство для саморуководства. Хиндемит предвидит возражения тех, кто считает «включение гипертехнических вопросов в интимную сферу гармонического воображения вредным». «Я достаточно знаком как с одухотворением в композиции, так и с ее техническими аспектами, чтобы утверждать, что подобное сопротивление есть только бегство и отговорки тех, кто ни-

довые тоны, квинтсектаккорд II ступени, побочные трезвучия (во второй части эти вопросы образуют единый комплекс, соответствующий первому этапу обучения); септаккорды I, II, III, IV, VI и VII ступеней; простая альтерация; вторичные доминанты; расширенная альтерация; модуляция I (через общие аккорды во все тональности) и модуляции II (через энгармонизм, включающий расширенную альтерацию).

когда до конца не вынашивал своих музыкальных идей и кто никогда не достигал достаточно эффективной техники»¹. И композитор настаивает на том, чтобы многие методы музыкального письма, которым повсюду следуют, но которые не подвергаются сознательному обсуждению, были суммированы и сведены в некий комплекс предписаний, которым будет руководствоваться сочиняющий. Так, начав с нивелирования теоретических положений, Хиндемит пришел к утверждению необходимости предварительной оценки различных сторон гармонического процесса.

Композитор справедливо восставал против того типа учебника, который пропитан множеством правил и проповедует веру в незыблемые принципы как некую данность. Но ни один курс, даже самый сжатый, не может обойтись без прочной теоретической основы, определяющей его содержание. Какова же та теоретическая основа, на которой построен курс Хиндемита? Сохранил ли он вместе с названием «традиционный» и сам подход к решению фундаментальных вопросов учения о гармонии? Отразилась ли его новая система — она ведь декларирована как универсальная — в толковании гармонической практики трех предшествующих столетий? Внес ли он новые положения, послужившие отправным пунктом для дальнейших теоретических изысканий?

Эти вопросы, естественные при анализе любого труда, приобретают особое значение в учебнике, в котором скорее виден Хиндемит-композитор, нежели Хиндемит-теоретик.

II. ТОНАЛЬНОСТЬ

О понятии «тональность» (tonality) Хиндемит упоминает лишь во второй части «Традиционной гармонии»: «Тональность — это комплекс всех гармоний, которые наш аналитический слух может соотнести с центральной гармонией (тоникой). Задуманная как тональная группировка, понятная сама по себе, серия гармоний должна быть так организована, что гармония, получающая преобладание через каденции, преи-

¹ Hindemith P. A concentrated course, book 2, p. 37.

мушественное положение, повторность, поддержку наиболее близкими аккордами, становится тоникой»¹. В этой характеристике нетрудно усмотреть близость к тому, что Хиндемит написал в «Руководстве по композиции» в связи с анализом «тональных сфер»².

Невзирая на ориентацию на музыкальную практику трех предшествующих столетий, автор избегает формулировки, в которой отмечалась бы определенная ладовая основа, ограничивающая комплекс гармоний и виды связей с центром. Объем понятия оказывается достаточно обширным, чтобы охватить и традиционные, и нетрадиционные явления. «...Общее недалекое понимание тональности как области мажорных и минорных строев, — писал он в немецком переводе «Мира композитора», — охватывает лишь сектор тональности, одну из ее довольно ограниченных возможностей. Это относится и к пониманию тональности как области модальных шкал»³.

¹ Hindemith P. A concentrated course, book 2, p. 39.

² Hindemith P. The craft of musical composition, p. 142—143.

³ Наиболее полное теоретическое освещение понятия «тональность» Хиндемит дал именно в этом труде — «Komponist in seiner Welt» (1959), — который он дополнил новым текстом. «Прежде всего о природе тональности. Должно быть ясно, что тональность следует понимать как мелодию, спроецированную на большую музыкальную сферу. Отдельная гармония тональности соответствует отдельному тону мелодии. Мелодический ход от тона к тону в мелодии имеет подобие в тональности — в последовании гармоний... Интервалы мелодии присваивают себе гармонические качества, посредством чего тоны различаются в гармонической стоимости. Один из двух тонов, составляющих интервал, всегда старается доминировать; эти силы всегда присущи мелодии и не зависят от аккомпанирующих гармоний. Такое динамическое соревнование проявляется прежде всего между соседними тонами, а затем распространяется на точки большей значимости (тоны, заметные благодаря своей особой позиции, длительности, артикуляции или повторности).

Соответствующие условия содержатся и в тональности. Соревнование за доминирование становится очевидным, когда одна гармония следует за другой. Главные определяющие факторы заложены в формации отдельных гармоний: в вертикальных дистанциях между тонами, в количестве этих тонов, в воспринимаемости основного тона. К этим отношениям должны быть добавлены связи между тонами, занимающими особо выдающееся положение, а именно крайняя позиция в пространстве, заметная продолжительность, артикуляция и утверждение гармоний (последования гармоний). Должно быть ясно, что детерминирование всех этих мелодических

В «Традиционной гармонии» тональность рассматривается как «расширенная система» (erweiterte Tonalität)¹, охватывающая разнообразные отношения на диатоническом и альтерационно-хроматическом уровнях. В курсе композитор постепенно раскрывает гармонические ресурсы тональности, усложняя аккордовые связи в пределах поля тонической гравитации. Вслед за всевозможной аккордикой мажора (натурального) и минора (гармонического) вводятся средства, относящиеся к так называемой «простой альтерации», а затем — к «расширенной альтерации». Раскрыв разнообразные и сложные внутритональные взаимосвязи, автор вводит межтональное развитие и строит композиции с насыщенными модуляционными связями. Так от понимания тональности как соотношения аккордов одного строя совершается переход к ее восприятию как целостной системы. Поясним более подробно.

Под рубрикой «простая альтерация» изучаются гармонические средства, связанные, по существу, с увеличением ладовых ресурсов за счет мелодического и натурального минора, а также одноименного мажоро-минора с неаполитанской гармонией. Автор суммарно выделяет следующий гармонический материал:

1 трезвучия, возникающие в миноре в результате изменения VI и VII ступеней:

a in C

II III IV V VI VII

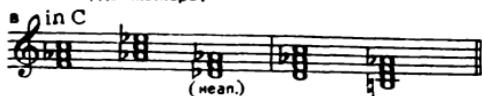
и тональных характеристик лежит за пределами нашей воли. Все, что описано, — естественный путь обоюдного поведения, то есть тонов в мелодии и гармоний в тональности... Единственный выбор, оставленный нам, — это следующее: мы должны слушать тщательно или лениво, мы можем быть понимающими или глупыми, или мы даже можем предпочитать, чтобы акустические ощущения проходили мимо нас... Композиторы теперь полагают, что они избегают законы тональности и достигли области неограниченной свободы... То, что называют «атональностью», оказывается другим аспектом тональности — единственное отличие в том, что «атональное» сочинение фиксирует результаты в другом углу целостной тональной области» (цит. по изд.: Briner A. Forum. Journal of music theory, 1961, № 2, p. 110—112).

¹ Этот термин Хиндемит применил в цит. фрагменте из «Komponist in seiner Welt».

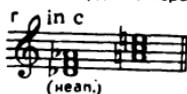
септаккорды, возникающие тем же путем:



аккорды мажора:



аккорды минора:



Упражнения на простую альтерацию иллюстрируют богатые ладотональные возможности (фактически 11-тоновая шкала как база для основных тонов аккордов), с широким применением измененных ступеней в разнообразных внутритональных ситуациях. В этом отношении показательна «задача» из второй части — пьеса для кларнета, английского рожка и фагота:

Moderato ($\text{♩} = 108$)

Следующая стадия расширения тональности — введение «вторичных доминант» (secondary dominants). «Любое мажорное или минорное трезвучие, — пишет

Хиндемит, — исключая тонику (то есть II, III, IV, V, VI — в мажоре; IV, V, VI — в миноре), так же, как и все альтерированные мажорные и минорные трезвучия, может быть предварено трезвучием (мажорным, менее часто — минорным) или септаккордом (обычно типа доминантсептаккорда...), которые находятся в доминантовом отношении к нему. Эти secondary dominants содержат тоны, не принадлежащие главной тональности (или, что то же самое, — альтерированные тоны тональности)»¹. Эффект вторичных доминант может быть достигнут, добавляет автор, путем использования не только аккордов в квинтовых отношениях, но и аккордов на вводном тоне к последующему аккорду, то есть VII, VII₆, VII₆₄, VII₇. Важно подчеркнуть, что Хиндемит трактует вторичные доминанты как «тональный материал» и требует от учащегося соблюдения «тональной ясности», достигаемой через умелую комбинацию вторичных доминант и основных гармоний строя. Композитор четко отделил в учебнике этот материал от модуляционного. «Вторичные доминанты — типичные представители тональной мании величия: они стараются представить не то, что они есть, вбирая средства модуляции, но не имея сил убедить в ней. Эффект частых колебаний (twists) и поворотов без основательной смены направления напоминает едущий вдоль улицы мотоцикл, который виляет, а не движется прямо по хорошо изогнутой кривой»².

Применение вторичных доминант в упражнениях соответствует этим положениям. Умеренное дозирование, уравновешенные сочетания, разрешение неустоев — все это способствует созданию ясной тональной структуры с единым центром. Хиндемит, вводя это средство в гармонический обиход, предупреждал учащихся об опасности впасть в «сиропную сентиментальность», свойственную многим третьесортным пьесам прошлого века и популярным пьесам нынешнего времени. «Эти стили музыки ясно показывают, как совершенно хорошие тех-

¹ Hindemith P. A concentrated course, book 2, p. 23.

² Там же, с. 24. Термины «secondary dominants» и «побочные доминанты» полностью не совпадают: первый имеет отношение к внутритональным явлениям, второй, как правило, — к модуляционным.

нические средства... становятся потертыми, если применяются чрезмерно, и превращаются в нелепые и отталкивающие»¹. Три скерцо для тромбона и фортепиано — упражнения, в которых учащийся должен добиться, чтобы вторичные доминанты сохраняли четкость тональной конструкции, а их чрезмерное применение не приводило бы к появлению «беспозвоночных серий» и «безвкусных завитушек»:

I Allegro (♩=120)
 in B♭

II Allegro assai (♩=96)
 in B

¹ Hindemith P. A concentrated course, book 2, p. 24.

Pesante (♩=100)

III

In C

Образец для
...компанемента

Введение понятия вторичных доминант в «Традиционную гармонию» показывает, что в тональной концепции Хиндемита появились несколько иные оттенки. Говоря о «тональных кругах» в «Руководстве», композитор писал, что звучание аккорда с тритоном обнаруживает «ощущение тональности», а при его разрешении «мы уже знаем, какой основной тон является тональным центром»¹. (Для аккордов второй группы, к которым относятся побочные доминанты, нужно два аккорда; тот, который лежит квинтой ниже, и будет тоникой.) В «Традиционной гармонии» понятие тонального центра применяется только в крупном плане, а обороты такого рода не относятся к «тональным кругам»²:

«Расширенная альтерация» — следующий этап изучения тональной структуры. «Поскольку каждый тон шкалы может быть альтерирован, возникает доселе неизвестное множество далее разветвляющихся тональ-

¹ Hindemith P. The craft of musical composition, p. 135.

² Понятие о вторичных доминантах, данное Хиндемитом в «Традиционной гармонии», совпадает с концепцией вторичных доминант У. Пистона (Piston W. Harmony. New York, 1941).

ных отношений»¹, — пишет композитор, приводя случаи альтерации в доминантсептаккорде (энгармоническая замена септими, энгармоническая замена квинты, применение, вместо квинты, звука, отстоящего от нее на полутон выше или ниже) и уменьшенного септаккорда (его энгармонические варианты и вводный с квартой). Если в первой части Хиндемит ограничился лишь краткими замечаниями по поводу «расширенной альтерации» — главным образом технического плана, — то во второй части он раскрыл более полно свои взгляды на природу этого явления. Композитор не соглашается с определениями «хроматической альтерации», принятыми большинством учебников, смысл которых сводится к тому, что «каждый тон шкалы может быть хроматически альтерирован, и эти тоны могут войти в состав аккорда, который будет рассматриваться как принадлежащий тональности»². Хиндемит предлагает другое теоретическое обоснование («все аккорды этого вида являются производными или вариантами доминантсептаккорда»), считая его достоянием XVIII в., забытым «как простейшее и яснейшее объяснение тонального феномена в пользу более туманных интерпретаций»:



В идентичной манере, считает автор, можно сформировать и другие аккорды, которые будут не чем иным, как «нотационным вариантом уже известных аккордов», хотя описанный метод в целом и не охватывает все возможные аккорды. Таким образом, Хиндемит предпочитает рассматривать хроматически альтерированные аккорды не как результат хроматического видоизменения их диатонических прототипов, а как особое структурное образование, имеющее сходство с ранее известными. Это объяснение в какой-то мере связано с нацеленностью

¹ Hindemith P. A. concentrated course, book 1, p. 90.

² Ibid., book 2, p. 28.

его традиционного курса на освоение более сложных явлений. «В диатонической системе, — писал он в «Руководстве», — альтерированные аккорды воспринимаются как субординированные гармонии... тогда как в хроматической системе они считаются прежде всего независимыми компонентами тональной системы»¹.

Музыкальный материал для упражнений требует тонкого вкуса, изобретательности (особенно во второй части):

I ⁵ Valse in C (♩=60)

1
p

7
f

13
mf *p*

19
pp

II March in F (♩=84)

1
f *p*

4
f

8
pp cresc. *ff*

12
f

15
p *pp*

19
f

¹ Hindemith P. The craft of musical composition, p. 92.

III Jig in C# (♩.=92)

Musical score for Jig in C# (♩.=92). The piece is written in treble and bass clefs. It begins with a piano (*p*) dynamic and features a variety of articulations including slurs and accents. The dynamics range from piano (*p*) to mezzo-forte (*mf*).

IV Polka in F (♩.=120)

Musical score for Polka in F (♩.=120). The piece is written in treble clef and features a variety of articulations including slurs and accents. The dynamics range from piano (*p*) to fortissimo (*ff*), with a crescendo section and a decrescendo (*dim.*) section.

Все эти пьесы, задуманные как миниатюрные танцы для фортепиано, монотоникальны, хотя и содержат обильную хроматику, подавляющую ладовую основу (не случайно в них нет ключевых знаков), но достаточно уравновешенную, чтобы не исчезли контуры тональной структуры. В условиях очень скупых теоретических предписаний такого рода задания представляют определенные трудности для учащихся. Считая что традиционная теория не смогла дать удовлетворительного объяснения ни конструкции, ни применению альтерированных аккордов, Хиндемит не предложил своей системы. «Тот, кто хочет применять их, должен следовать либо музыкальному инстинкту — метод, который не всегда приводит к убедительным результатам, — либо искать систему, которая бы... оценила, объяснила и классифицировала все постижимые гармонии»¹.

Раскрывая ресурсы тональности, Хиндемит четко делит их на два уровня — внутритональные, включая диатонику и развитую хроматику, и модуляционные, связанные с тональными планами и формой. Модуляция определяется композитором как «переход (progression) из одной тональности в другую»², как «установление новых тоник, которые должны восприниматься как независимые»³. Изучение модуляции происходит в завершающей части курса (в обеих частях), когда полностью постигнута и аккордика, и аккордовые отношения в пределах одной тональности — ее диатонической и хроматической сферах. Примечательно также, что каденции — «простейшее средство прочного установления тональности» — изучаются только в связи с модуляцией. В отличие от хроматических явлений, создаваемых присутствием вторичных доминант, модуляция связывается с кадансовым закреплением исходной и последующей тональностей. Другой важный момент — структурная функция модуляции. Хотя Хиндемит нигде не проводит отличия между «secondary dominants» и «modulation», музыкальный материал подсказывает, что первые свя-

¹ Hindemith P. A concentrated course, book 2, p. 29.

² Ibid., book 1, p. 99.

³ Ibid., book 2, p. 29.

зываются скорее с деталями формы, а вторые — с более или менее определенными этапами развития композиции — разделами, частями. В теоретическом же плане эта проблема остается неразрешенной:

6 Lively (Живо)

Chords and labels in the score:

- c#
- c# II неап.
- F#V
- c# II неап.
- (C#)
- a#I
- F# I
- BI
- GI
- c#I
- F#V
- EV
- g#VII
- c#I

Характерная черта метода Хиндемита в раскрытии тональной структуры — допущение любых тональных

соотношений при первом же знакомстве с модуляционным процессом. Отсутствие степеней родства, градации на близкие и далекие области, не приводит, однако, к беспорядочности модуляционного развития, неорганизованного целого. Задаче тщательного планирования «тонального дизайна» композитор придает большое значение (вторая часть), причем он вполне допускает чередование разделов, отличающихся «большой определенностью», с участками, контрастирующими «тональной неясностью». Даже в этих тонально более слабых разделах задачи тоники могут быть найдены, но они мелькают в таком быстром последовании, что трудно отыскать общий тональный знаменатель для них. «Если бы мы хотели заполнить пьесу только тональным материалом, мы бы уподобились архитектору, пытающемуся построить стены и колонны без связующего раствора»¹.

Итак, в отличие от старых учебников, Хиндемит раскрывает тональность как расширенную систему, в которой есть ясно выраженный диатонический базис (мажор и минор) и обширная хроматическая надстройка (вторичные доминанты, альтерационная аккордика). Дискуссионно положение о «простой альтерации»: она может быть понята и как диатоническое явление, обусловленное структурой лада. Здесь у Хиндемита можно уловить связи с американской концепцией расширенной тональности, развиваемой, начиная с 40-х г. в большинстве учебников гармонии.

Тональность — содержание и объем этого сложного понятия раскрывались Хиндемитом в процессе развития его теоретической концепции в различных трудах. То, что учение о современной хроматической тональности дополнилось понятиями о расширенной тональности, имеет немаловажное значение. Шаг в сферу тональной 12-тоновости должен быть подготовлен, и это практически осуществлено в «Традиционной гармонии».

III. АККОРД

В «Традиционной гармонии» нет определения аккорда, в котором бы раскрывались существенные и отличительные признаки этого понятия. И хотя компо-

¹ Hindemith P. A concentrated course, book 2, p. 40.

зитор считал, что «аккорд — это простое скопление интервалов»¹, он ограничил курс только терцовыми формациями. (Шенберг, например, ввел квартовое созвучие в свой учебник «*Harmonielehre*», посвященный тональной гармонии.)

Главные трезвучия и сектаккорды, доминантсептаккорд с обращениями и производными (V_9 , V_{13}), квинтсептаккорд II степени, побочные трезвучия, а затем и септаккорды — вот тот путь, по которому он ведет учащегося, постепенно обогащая палитру звучания и сложность аккордосочетаний. Надо отметить, что так называемые «неаккордовые тоны» вводятся очень рано — на базе главных трезвучий и доминантсептаккорда, — и это дает возможность на первых же порах обогащать звучность побочными тонами, разнообразить гармонический колорит. Этот методический прием позволяет затем варьировать применение септаккордов (I, II, III, IV, VI и VII ступеней): они могут быть трактованы, согласно его точке зрения, не только как «независимые аккорды», но и как созвучия, отдельные тоны которых допускают объяснение как неаккордовые.

Хиндемит, как известно, придавал большое значение индивидуальным звуковым качествам интервального комплекса, называемого «аккордом», что нашло отражение в отказе от принципа обращения, господствующего в «конвенциональном учении» о гармонии. «Концепция аккордовой инверсии, — писал он в «Мире композитора», — которая появилась в современной технике с претензиями на вечный закон, не имела места в старой теории. Аккорд рассматривался как сплошь живая структура, скрытые потоки энергии которой — всегда готовые к движению — были хорошо обозреваемыми»². Принцип обращения находит последовательное применение в хиндемитовском курсе и распространяется не только на трезвучия и септаккорды, но, что значительно менее обычно в такого рода пособиях, — и на нон- и терцедимаккорды.

Если в традиционном курсе Хиндемит не мог, естественно, отказаться от применения понятия инверсии, то, стремясь показать аккорд как «живую структуру»,

¹ Hindemith P. A composer's world, p. 84.

² Ibid., p. 108.

особое внимание он привлек к его внутреннему индивидуальному строению. Композитор воспитывает чуткое отношение к вопросам удвоения и пропуска тонов, то связывая, то раскрепощая инициативу учащегося, и — в целом — направляя ее к определенной художественной цели. Это можно проследить на примере трезвучия: для основного вида сначала предписывается удвоение примы и квинты, а затем — и терции; то же — в отношении секстаккордов; в квартсекстаккорде не возбраняется дублировка примы и терции.

Весьма нетрадиционно отношение к пропуску тонов. Так, очень рано допускается трезвучие без терции, затем «дозволяется» V , V_{65} и V_2 без квинты, наконец, — различные пропуски в побочных септаккордах. В отношении последних автор замечает: «Вторичные септаккорды обычно применяются в полной четырехголосной форме, но в особых случаях, где гармоническая полнота нежелательна, может быть достигнуто лучшее голосоведение путем пропуска одного из тонов: в аккордах, не содержащих уменьшенного или увеличенного интервала (в мажоре: I_7 , II_7 , III_7 , IV_7 , VI_7 ; в миноре IV_7 , VI_7), как и в VII_7 в миноре, могут быть опущены либо терция, либо квинта; во всех других аккордах (мажор: VII_7 ; минор: I_7 , II_7 , III_7) может быть опущен тот тон, который не принадлежит к уменьшенному (или увеличенному) интервалу и не составляет септими аккорда. Когда опускается один из аккордовых тонов, лучше удваивать основной тон и помещать септиму в верхний голос. Но вводный тон не удваивается, даже если он является основным тоном (как в VII_7)»¹.

Таким образом, в учебнике Хиндемита, формируя гибкую технику владения аккордовым материалом, приобщает учащегося к непосредственной слуховой оценке звуковых сочетаний в зависимости от условий контекста.

Чуткость восприятия аккордового фонизма воспитывается и через конкретную среду звучания. Видимо, не случайно во второй части диатоническая аккордика воспроизводится в простых и мягких формах вокальных и струнных ансамблей, а с усложнением ладотональной

¹ Hindemith P. A concentrated course, book 1, p. 60.

структуры привлекаются более насыщенные и сложные сочетания, создаваемые различными камерными ансамблями — альт (кларнет, валторна) и фортепиано, трио деревянных духовых, струнный оркестр и др.

С одной стороны, усиление аккордовой экспрессии средствами различных инструментов, а с другой — стремление очистить гармонию от посторонних примесей. Рекомендую упражнения для гармониума — «старого скрипучего ящика», — композитор отмечает, что этот инструмент дает возможность представлять каждый аккорд на всем протяжении его длительности в неизменном распределении объема и качества звучания. На других инструментах (за исключением органа) аккорд подвержен постоянным изменениям: грубость приглаживается сменой колорита, динамики, вибрации и т. д., а простые невыразительные гармонии оживляются, расцветчиваются. «Но для знания гармонии, — пишет Хиндемит, — очень важно иметь их в распоряжении для экспрессивных целей в форме, свободной от всех фальсификаций... Для этого гармониум — идеальный инструмент. Аккорд, который возникает как плохая звучность, звучит отвратительно вплоть до вступления следующего, и, таким образом, неблагозвучные комбинации постоянно воспринимаются как таковые. Гармонии слышатся в неприкрытой наготе, и ничто не может быть добавлено к этому или сокращено»¹.

Хиндемит был сторонником сознательного контроля над музыкальным процессом, что побудило его привлечь новые понятия как «инструмент» анализа этого процесса. («...Ни один из старых учебников, — писал он, — не содержит чего-либо похожего на тот расширенный анализ, который предложен здесь»²). В частности, это касается форм изложения аккордового материала, которые обозначаются новым термином «layer» (слой, пласт). Под этим термином понимается «вертикальный срез гармонической фактуры, что противоположно горизонтальному плану гармонической напряженности: слово «пласты» должно означать количество тонов, из которых состоят отдельные гармонии, и сте-

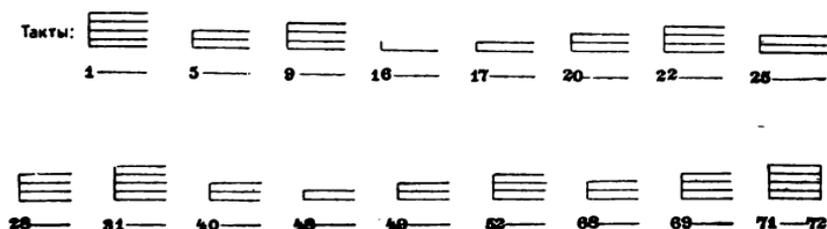
¹ Hindemith P. A concentrated course, book 2, p. 32.

² Ibid., p. 37.

пень такого увеличения или уменьшения аккордовой массы в процессе движения от гармонии к гармонии»¹.

Побуждая студентов заранее продумывать общий план фактуры композиции, Хиндемит предлагает и формальный метод ее описания (этот план относится к сочинению, приведенному в примере 15):

7

Такты: 

Своеобразие подхода к изучению аккорда проявляется и в применяемой Хиндемитом символикe. Рассматривая аккорд как «живую структуру», Хиндемит возрождает технику генерал-баса, со временем уступившую место другим средствам обозначения аккордов². Шаг за шагом увеличивая трудности, он прививает учащимся свободное владение цифрованным басом. В главе о производных V_7 дается, например, подробная цифровка нон- и терцдецимаккорда с обращениями:

8

1. Доминантнoнaккoрдa



CV_9 cV_9

CV_9 $cV_9^7/5$ $cV_9^{10}/2$

¹ Hindemith P. A concentrated course, book 2, p. 45.

² Генерал-бас как способ обозначения аккордов при помощи цифр, став повсеместным к 1600 г. и постепенно исчезнув из композиции, продолжал существовать как прием для обучения гармонии во многих популярных учебниках гармонии к концу XIX в. (например, Э. Ф. Рихтера). Г. Риман ввел совершенно новый способ обозначения аккордов, отражающий их функциональную роль в тональной системе.

2. Доминантсептаккорды с секстой;



Метод Хиндемита, с одной стороны, открывает доступ к ценной старинной литературе¹, с другой — дает средство к обозначению новых аккордов как формаций, вырастающих из различных соединений интервалов. Применение техники генерал-баса способствует к тому же установлению тесного контакта между авторским замыслом и намерениями учащегося, что в целом дает положительный эффект в процессе обучения гармонии.

Таким образом, подход к изучению ограниченного комплекса традиционных аккордовых средств выходит за рамки общепринятых установок. Обогащение простых созвучий неаккордовыми тонами, варьирование текстуры, колорирование (и деколорирование) звучаний — эти «рабочие процедуры», несомненно predisполагают студента к творческому поиску и фантазии, что очень важно в традиционном курсе. Важно отметить и то, что в процессе изучения закономерностей, определяющих музыкальную практику трех предшествующих столетий, Хиндемит исподволь готовит «слушание и понимание непривычной музыки»².

¹ В «Музыкальном словаре» Риман писал: «Литература произведений, написанных с генерал-басом, колоссальна и, особенно в области камерной музыки, драгоценна; надо надеяться, что игра по генерал-басу вновь поднимется, и литература эта не останется надолго под спудом» (Риман Г. Музыкальный словарь. М., 1901, с. 329).

² Под таким названием Хиндемит прочитал лекцию в Цюрихском университете (1955, декабрь).

IV. ГАРМОНИЧЕСКОЕ ПОСЛЕДОВАНИЕ

Хиндемит считал, что аккорд как «агрегат тонов» имеет значение только при появлении другого «гармонического агрегата», создающего пространство между ними, и что при соединении их работают три силы — ритмическая (определяет длительность и группировку аккордов), мелодическая (регулирует линейную протяженность и двухголосный остов), гармоническая (устанавливает центр гравитации и взаимосвязи). В «Традиционной гармонии» эти идеи композитора нашли претворение в живом музыкальном материале, в методике воспитания гармонического мышления. Эти положения органически слились как с потребностями традиционного курса, так и с некоторыми тенденциями американского подхода к анализу гармонических последований.

Однако, верный своему правилу, Хиндемит ограничивается лишь весьма краткими замечаниями, данными в практическом аспекте. Суммируя эти указания можно составить определенное представление о теоретических основах.

Остановимся подробнее на этих вопросах.

Для описания гармонического последования Хиндемит использует американский термин «прогрессия» (progression), который в музыковедении обычно определяется как логически организованная последовательность аккордов¹.

Диатонические прогрессии композитор анализирует с помощью ступенчатого метода (широко распространенного на родине его студентов), который дает возможность установить связь аккордов со звуками основных шкал, применяя четкую и простую символику (римские и арабские цифры). Не отказывается автор и от традиционного деления аккордов на «главные» и «побочные». Заметим лишь, что в учебнике избегается термин «побочные» в отношении трезвучий:

¹ В учебнике «Harmony» Пистон пишет, что в последовании аккордов следует учитывать, во-первых, выбор аккордов, а во-вторых — их связь. «Эти два аспекта относятся к тому, что мы называем гармонической прогрессией» (с. 17).

I V VI I₆ II₆ V₇ I
 V₂ I₆ V₃ I IV II₆ V
 I VI₆ IV in octaves
 VI₆ V₇ VI I IV₆ V₇ in octaves
 V₇ I
 e I I₆ VI I₆ V₆ I₆ V₆ V₃
 V₆ I V₇ VI IV IV₆ I I₆
 II IV₆ VII I₆ VI I₆ IV₆ V₁₂ I

С появлением хроматической аккордики, а именно аккордов, относящихся к «простой» и «расширенной» альтерации, Хиндемит отказывается от ступенечного обозначения. «Альтерированные аккорды, — пишет он, — не могут быть обозначены римскими цифрами вне риска спутать их с неальтерированными... Поэтому римские цифры будут сохранены только для некоторых случаев... и введена (и применена почти исключительно) точная система цифрованного баса»¹:

¹ Hindemith P. A concentrated course, book 1, p. 74.

10

The image shows three systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a harmonic line. Roman numerals are placed below the bass staff to indicate the underlying chords. The first system has six measures with numerals: $\sharp 6$, 5 , 6 , 7 , $\sharp 5$, 6 . The second system has six measures with numerals: 7 , $\sharp 6$, 7 , $\sharp 6$, 7 , 6 . The third system has six measures with numerals: $\sharp 7$, $\flat 6$, $\flat 7$, 2 , 6 , \sharp .

Правда, автор отмечает «определенную двусмысленность» и в генерал-басе: никакая цифровка не может репродуцировать то, что имеет место в прогрессии. Таким образом, используя старинную концепцию ступеней, Хиндемит сознает ее ограниченность в объяснении хроматических явлений, и, не пытаясь ее усовершенствовать, переходит на другой уровень оценки гармонического последования¹. На первом этапе композитор предлагает вместо теоретических рекомендаций свой музыкальный опыт и через практическое усвоение образцов планомерно воспитует «гармоническое чувство». Ли-

¹ Обозначение трезвучий и септаккордов, построенных на ступенях лада посредством римских цифр (больших — для мажора, малых — для минора) было установлено Г. Вебером (начало XIX в.) и сделалось затем общим.

ния баса, добавленная к данной мелодии, и тщательная цифровка, раскрывающая гармоническую вертикаль, обеспечивают хорошую организацию гармонического потока в условиях самых изысканных альтераций. Трудности в выборе и связи аккордов решаются не путем утверждения «дозволенных» и «недозволенных» гармонических формул, а через тщательно градируемые методические установки, в рамках которых формируется музыкальный опыт.

Прежде чем получить творческую самостоятельность, обучающийся проходит ряд стадий «под управлением» автора учебника:

— упражнения, где дана лишь ступеневая схема аккордовой прогрессии,

— упражнения, где дан цифрованный бас,

— упражнения, где дано сопрано и подсказаны аккорды,

— упражнения на сопрано.

(Заметим, что эта схема постепенно видоизменяется: бас и сопрано даются с частичной цифровкой.)

Начиная с побочных септаккордов, вводится сопранобасовый мелодический остов, на основе которого решаются средние голоса (причем здесь трудности также постепенно наращиваются: сопрано+цифрованный бас, сопрано+нецифрованный бас).

Свобода в выборе гармонических средств предоставляется только в заключительном упражнении (№ 70) первой части — в нем суммируется весь гармонический материал; вторая часть строится на приобретенном опыте и почти не содержит такого рода руководства (его заменяют общие принципы сознательного управления гармоническим процессом). Так композитор реализует свой девиз — «представлять ученику гармонию без трудностей, в простой и концентрированной форме».

Какие же эмпирические обобщения могут явиться результатом накопленного опыта? Что конкретно содействует организации гармонического процесса?

Если присмотреться к рекомендуемым автором разнообразным гармоническим последованиям, то можно убедиться, что они подчиняются общему организующему принципу, который связан не столько с тональными функциями (в римановской трактовке), сколько с пос-

ледованиями фундаментальных тонов. Так, в упражнении 46, данном в теме «Трезвучия на II, III, VI и VII ступенях», свободно чередующиеся диатонические трезвучия подчиняются всем трем видам связей — квинтовой, терцовой и секундовой, — создающих гибкое последование, в котором «сила» одних сглаживается мягкостью и плавностью других:

11

G I VI III I V_6 IV_6 $I_{\frac{6}{4}}$ V

IV $VII_{\frac{6}{4}}$ III $VI_{\frac{6}{4}}$ II $V_{\frac{6}{4}}$ VI₆ $IV_{\frac{6}{4}}$

$V_{\frac{6}{8}}$ V_7 I III II VI V_7 I

В упражнении 50 насыщенная прогрессия, включающая побочные септаккорды, управляется также соотношением ступеней: начальная фраза — нисходящая терцовая цепь с секундовым завершением; ответная фраза — появление сильных интервалов на фоне терцовых смен (интересное варьирование мотива); кульминационная фраза — необычное последование, суммирующее все виды басо-интервальных связей; заключение — различные типы трехкратной каденции — на фоне терцово-секундово-квинтовых ходов выделяются последние. (Стиль этой музыки отражает черты творческой индивидуальности ее автора.)

18

E I I_2 VI_7 VI_2 IV II_7 III IV I_7 IV_7 VI VI_2

IV_7 VII_7 III V II VII_7 VI VI_2

IV — II₇ — IV VII₆ — III IV — I IV₇ —

VI — IV₇ VII₃ III II — IV₇ V₇ I

«Сопоставление основных тонов — надежное средство для оценки гаморнической прогрессии», — писал Хиндемит¹. Этот метод наиболее наглядно дает о себе знать в положениях о каденции, введенных в связи с изучением модуляции. Каденции как «простейшее средство прочного установления тональности» разделены на три группы: тонико-доминантовые — «сильнейшие и наиболее распространенные», тонико-субдоминантовые — «менее убедительные», все остальные («решительность каденций уменьшается пропорционально увеличению расстояния между предпоследним аккордом и тоникой»)²:

13

C G F

e₇ A d G_b B G E

¹ Hindemith P. The craft of musical composition, p. 122.
² Hindemith P. A concentrated course, book 1, p. 99.

Эти мысли непосредственно перекликаются с тем, что теоретически обобщалось в «Руководстве»: структурное значение каденции — это результат «интенсификации связей фундаментальных тонов», наибольшая «сила» и «прочность» финальной квинты уступает место в квартном обороте чему-то «более мягкому, но также сильному и недосыгаемому»; ход на терцию делает каденцию «мягкой и привлекательной», как и ход на большую секунду, хотя и несколько «острый» из-за ее мелодического характера; использование малой секунды имеет результатом «мягчайшую из всех каденций»; а тритон дает «беднейшую из каденций»¹.

Такое разделение каденций показывает, что на установление связей между финальными аккордами, помимо ряда 2, оказывает влияние и ряд 1, регулирующий степень отдаления аккорда от тонального центра. Понятие ценности того или иного последования не означает, однако, что одни должны использоваться чаще, чем другие.

Итак, в образовании гармонической прогрессии принимают участие, с одной стороны, интервальные связи фундаментальных тонов, а с другой — отношение любого аккорда (то есть его основного тона) к тональному центру, находящее выражение в ступенях диатонической шкалы, либо ряда, превышающего ее. Эти явления были отражены ранее (в «Руководстве») в понятиях «Grudtonschriften» (последование фундаментов) и «Stufengang» (последование ступеней). В первом случае они соотносятся с рядом 2, а во втором — с рядом 1. Но последование ступеней, что видно из музыкальных образцов учебника, управляется обоими рядами. Это сквозит и в авторских указаниях для организации «нормальной» ступеневой прогрессии: применять сильные интервалы для тональной ясности, избегать малосекундовых ходов и др. Это наше предположение находит подтверждение во второй части «Традиционной гармонии».

Описанное выше относится к области действия «гармонической энергии», влияющей на установление то-

¹ Hindemit P. The craft of musical composition, p. 138, 141—142.

«Басовый голос, — писал Хиндемит в «Руководстве», — должен создавать вместе с верхним голосом хорошее вразумительное двухголосие», в котором «благозвучие и острота звучания должны соответствовать природе и назначению сочинения»¹. В свое время Риман, анализируя технику генерал-баса, писал, что при исключительном применении цифровки обучающийся гармонии совершенно не упражняется в самом трудном — «в писании хорошего басового голоса», а потому и не может этому научиться². Хиндемит преодолевает этот барьер, применяя свою методику гармонического последования.

В вопросах голосоведения Хиндемит допускает нетрадиционные решения — в отношении параллелизмов и разрешения некоторых аккордов. Он считал, что «фактически часто бывают случаи, когда мы вынуждены допустить слабости голосоведения» ради линии мелодии или баса, ради последования фундаментальных тонов и др.³ Методически планомерно автор учебника раскрепощает голосоведение: в первой теме «главные трезвучия» не разрешаются ни явные, ни скрытые квинты и октавы; в шестой — «производные V_7 » — вводятся некоторые послабления; в девятой — «трезвучия на II, III, VI и VII» — впервые допускаются параллельные квинты при использовании увеличенного трезвучия; и, наконец, в десятой теме — «побочные септаккорды» — ставится принципиальный вопрос об употреблении параллельных квинт. Избежание параллельных квинт в последовании септаккордов (и более сложных конструкций) является обязательным, по мнению Хиндемита, так как «эффект параллелизма нейтрализуется напряженным звучанием, монополизирующим внимание слушателя». (То же в отношении прогрессий с расширенной альтерацией: «ухо довольно нечувствительно к параллельным квинтам», так как внимание отвлечено более заметными элементами — сложными тональными отношениями). И действительно, в настоящее время назрела необходимость в гибком подходе к старинным за-

¹ Hindemith P. The craft of musical composition, p. 113.

² Риман Г. Музыкальный словарь. М., 1901, с. 331.

³ Hindemith P. A concentrated course, book 1, p. 56.

претам, ориентированным на определенный стиль изложения.

Придавая большое значение мелодическим факторам в гармоническом движении, Хиндемит впоследствии (вторая часть) сформулировал требование сознательного отношения к «стилю» сочинения, под которым он понимал сочетание гармонической и полифонической фактуры. В зависимости от формы сочинения, а также общего тонального, аккордового и ритмического склада, может быть определен общий стиль. «...Лучше всего, — пишет композитор, — выбирать стиль, находящийся между двумя крайностями, и допускать изменения в сторону то контрапунктического, то гомофонного письма в соответствии с характером и значением отдельных частей формы»¹.

Итак, судя по некоторым высказываниям и музыкальному материалу, традиционное гармоническое последование рассматривается Хиндемитом прежде всего с позиций ступеневой прогрессии, где на основе фундаментальных тонов взаимодействуют два фактора — отдаленность от тонального центра и басо-интервальные связи аккордов. Эти положения, только предполагаемые в первой части, нашли теоретическое выражение в конце второй.

В заключительных упражнениях второй части «Традиционной гармонии» Хиндемит подводит некий теоретический базис под все «рабочие методы» и рассматривает в совокупности ряд факторов, которые необходимо учитывать в гармоническом процессе, — форму, тональность, тональную амплитуду, гармоническое напряжение, гармоническую флуктуацию, гармоническую плотность и стиль. Остановимся на том, что имеет непосредственное отношение к последованию аккордов. Но прежде о форме. Многие с досадой замечали, что в «Руководстве» Хиндемит не уделяет внимания этому вопросу. Верный принципу постоянно совершенствовать теоретическую концепцию, композитор выдвигает на первый план анализ «структурных элементов» сочинения, его составных частей, имеющих «определенный характер, экспрессию, структурную функцию и техническое применение». Для наглядности он рекомендует схе-

¹ Hindemith P. A concentrated course, book 2, p. 44.

му, формальный план сочинения — первой части сюиты для струнного оркестра (две скрипки, альт, виолончель и контрабас):

15a Allegro (♩=112)

f

5

p

9

cresc.

13

f в октаву

17

fp

22

pp

Detailed description: This system contains measures 22 through 25. The music is written for piano in a key with one flat (B-flat major or D minor). The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. The dynamic marking *pp* (pianissimo) is indicated in the right hand.

26

f *p*

Detailed description: This system contains measures 26 through 29. The key signature changes to two sharps (D major or F# minor). The music continues with a similar melodic and accompanimental texture. Dynamic markings *f* (forte) and *p* (piano) are present.

30

mf *ff*

Detailed description: This system contains measures 30 through 33. The key signature changes to three sharps (F# major or C# minor). The music features a more active melodic line in the right hand. Dynamic markings *mf* (mezzo-forte) and *ff* (fortissimo) are used.

34

Detailed description: This system contains measures 34 through 37. The key signature changes to one sharp (F# major or C# minor). The melodic line in the right hand continues with slurs and ties.

38

p

Detailed description: This system contains measures 38 through 41. The key signature changes to two sharps (D major or F# minor). The music is marked *p* (piano). The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a simple accompaniment.

42

Violas
pp

Detailed description: This system contains measures 42 through 45. The key signature changes to one sharp (F# major or C# minor). The music is marked *pp* (pianissimo). The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a simple accompaniment. The text 'Violas' is written in the right hand.

49

Musical score for measures 49-53. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a complex melodic line in the upper staff with many accidentals and a more rhythmic accompaniment in the lower staff.

54

Musical score for measures 54-58. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps. The music continues with intricate melodic patterns and harmonic support.

59

tr **Vln. II**

Musical score for measures 59-63. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps. A violin II part is introduced in the upper staff, marked with a trill (*tr*). The piano accompaniment continues in the lower staff.

64

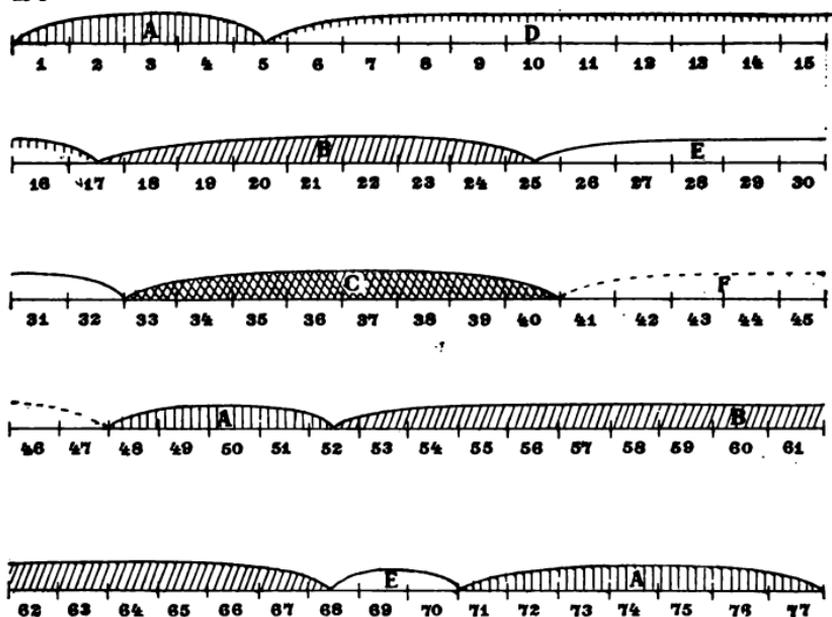
Musical score for measures 64-68. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps. The music features a melodic line in the upper staff and a supporting line in the lower staff. A *cresc.* marking is present at the end of the system.

69

Musical score for measures 69-73. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps. The music features a melodic line in the upper staff and a supporting line in the lower staff. A *ff* marking is present in the lower staff.

73

Musical score for measures 73-77. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps. The music features a melodic line in the upper staff and a supporting line in the lower staff.



На что обращается внимание? Что должно быть учтено в гармоническом решении?

Членение на «структурные элементы», установление сходства и различия между ними;

функциональное назначение элементов: А — первая тема, «структурно наиболее значительный материал», В — вторая тема, «почти такого же назначения», С — материал, близко родственник главной теме, образующий кульминацию части, D и E — элементы меньшей значимости (первый «заполняет пространство между ведущими темами», второй — «просто связующее построение», не имеющее мелодической индивидуальности), F — «промежуточная часть», имеющая функцию «краткого расслабления между значительными элементами»;

внутреннее строение структурного элемента — членение на фразы и мотивы, а также интонационные связи и различия;

выразительное значение материала, характерные «экспрессивные черты» — все это учитывается в первую очередь и уж затем намечается план гармонического

развития. Таким образом, о структурных функциях гармонии Хиндемит писал примерно в то время, что и Шенберг, хотя подходы их имели разную направленность и специфику. Это нашло выражение и в новых понятиях, введенных в учебник.

«Тональная амплитуда» (tonal amplitude) — «под этим термином, — пишет Хиндемит, — понимается степень тональной напряженности в пределах ясно установленной тональной структуры между тоническим аккордом и каждым другим аккордом, который имеет к ней отношение»¹.

Встает вопрос: чем определяется степень отклонения от тоники, какие аккорды ближе, а какие дальше от нее?

Краткое замечание о том, что «мягкое отклонение» дают «близко родственные аккорды (I—V—I, I—VI—IV—I...)», а широчайшее — вторичные доминанты к альтерированным аккордам, наводит на мысль о связи тональной амплитуды и ряда 1. В самом деле, ряд 1 устанавливает определенные функциональные отношения фундаментальных тонов и временных тоник к господствующему тональному центру и является тем инструментом, с помощью которого устанавливается контроль над этими аспектами гармонического развития. Отсюда понятие «тональная амплитуда» является естественным продолжением того, что описано в «Руководстве» под термином «ступеневая прогрессия». Разъясняя это понятие, Хиндемит главным образом обращает внимание на установление тонального центра, на способы организации хорошего последования ступеней. В добавление к этим положениям в определении тональной амплитуды акцентируется мысль о «степени тональной напряженности». С увеличением дистанции между каждым аккордом и тоникой, полагает Хиндемит, создается определенное напряжение. Родственные связи снижаются, напряжение растет. Важно отметить, что, применяя понятие тональной амплитуды к традиционной гармонии, Хиндемит обратил внимание на связь отклонения от тонального плана сочинения с композиционным процессом в целом:

¹ Hindemith P. A concentrated course, book 2, p. 41.

16 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16
движение между c и gis неопределенно

17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32
неопределенно

33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47
неопределенно

48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62

63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77
неопределенно как субдоминанта к cis

Кривая над нотами, указывающими тоники (см. анализируемое сочинение), ведет себя по-разному: на участках, подобных тт. 48—68 и тт. 17—25, где с точки зрения «тонального целого — зона покоя», активизируется «богатая интратональная жизнь», создаваемая варьирующейся степенью отклонения; в разделах «неопределенность» (*indefinite*), тональная амплитуда отсутствует, так как «нельзя точно сказать, какая тоника действует в каждый данный момент». В целом, устанавливая соотношение тональной амплитуды с другими факторами, Хиндемит выводит правило: «если один из элементов письма должен быть особенно заметен, — снижайте значение других»¹.

«Гармоническая флуктуация» — этот термин указывает на различие в напряжении между отдельными гармониями»². В пределах традиционного материала, считает Хиндемит, наименьшим напряжением обладает мажорное трезвучие, а наибольшим — хроматически альтерированные доминантсептаккорды.

¹ Hindemith P. A concentrated course, book 2, p. 41.

² Ibid.

И хотя Хиндемит не дает ссылки на «Руководство», предлагающее новый метод оценки гармонического последования по гармоническому напряжению, естественно предположить, что понятие «гармонической флуктуации» и «гармонического рельефа» идентичны. Если воспользоваться классификационной таблицей Хиндемита (она, как известно, имеет универсальный характер) для определения весомости традиционной аккордики, то получится следующая картина. Класс А: I (без секунд и септим) — большие и малые трезвучия и секстаккорды; III (с большой секундой и септимой) — побочные септаккорды, кроме полууменьшенного и обращения; V (неопределенный) — увеличенное трезвучие. Класс В: II (без малых секунд и больших септим, тритон подчинен) — а) (только с малой септимой и совпадением основного и басового тонов) доминантсептаккорд, полный и неполный, и б) (с большими секундами и малыми септимами), состоящее из трех подразделений, а именно — большой нонаккорд, минорный доминантсептаккорд с секстой, обращения этих созвучий, многие альтерированные доминантсептаккорды, обращения доминантсептаккорда, полууменьшенный с обращениями; IV (с малыми секундами и большими септимами, тритоны подчинены) — минорный нонаккорд, мажорная доминанта с секстой и их обращения; VI (неопределенные) — уменьшенное трезвучие с обращениями и уменьшенный септаккорд.

Из этого перечня можно сделать наблюдение: некоторые созвучия, привычно понимаемые как некое единство (например, побочные септаккорды и оба нонаккорда), попадают в разные группы, что несколько затрудняет их функциональное понимание; альтерированные доминанты стоят «выше» в таблице, чем побочные септаккорды; увеличенное трезвучие и уменьшенные аккорды изолированы от основной массы гармонических средств; основной вид аккорда может оказаться «ниже» обращения (например, полууменьшенный — II_{B2}, а его квинтсекстаккорд — II_{B1}).

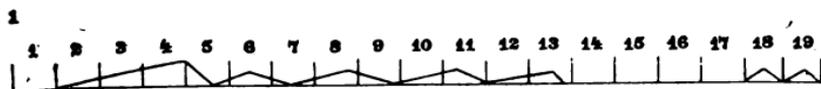
«Приобретайте привычку тщательного исчисления гармонической флуктуации»¹, — наставляет Хиндемит учеников, не предлагая при этом конкретного инстру-

¹ Hindemith P. A concentrated course, book 2, p. 42.

мента (минимум правил!). Так по «Таблице к определению аккордов» получается, что большей напряженностью обладают не альтерированные доминантакорды (группа II), а побочные септаккорды (группа III), что малый нонаккорд значительно напряженнее большого и что увеличенное трезвучие и уменьшенные созвучия (группы V и VI), казалось бы, должны перевесить все предыдущие¹. «...В нашей таблице гармоническое напряжение увеличивается от группы к группе, от подгруппы к подгруппе в той же пропорции, в какой ценность уменьшается; прогрессия от более высокого к низкому аккорду показывает рост напряжения, а шаг в противоположном направлении — его падение»². (При этом, замечает Хиндемит во второй части учебника, неаккордовые тоны могут быть игнорированы.) В пределах традиционного материала и в условиях традиционных контекстов гармоническая флуктуация вряд ли строго подчиняется описанным Хиндемитом закономерностям. И действительно, аккордами наибольшего напряжения будут скорее аккорды альтерированной доминанты, нежели указанные нижестоящие созвучия.

Важно отметить, что в «Традиционной гармонии» гармоническое напряжение рассматривается в связи с тональными отношениями, чему не уделяется особого внимания в «Руководстве». («Гармоническая флуктуация не идентична тональной амплитуде, хотя, конечно, в общем тональном эффекте они не постижимы друг без друга»³, — пишет композитор.)

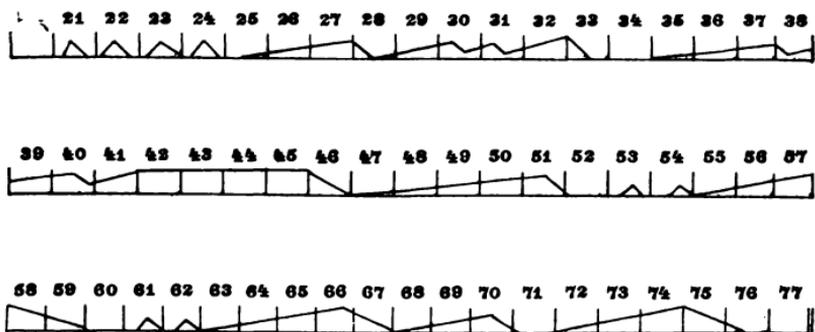
Как и в предыдущих анализах, Хиндемит предлагает заранее обдумать план гармонической флуктуации, приведя его в соответствие с формой и тональным развитием:



¹ Хиндемит считает, что аккорды групп V и VI требуют «осторожного обращения», так как они создают общий эффект «колеблющейся неустойчивости», «неясности» в соотношении с аккордами групп III и IV (In: *The craft of musical composition*, p. 119).

² *Ibid.*, p. 116.

³ Hindemith P. *A concentrated course*, book 2, p. 41.



Этот гармонический рельеф, при сравнении его с предыдущими показателями (см. пример 16), наглядно демонстрирует: при тональной неопределенности (разделы с ремаркой *indefinite*), когда отсутствует амплитуда, активизируется гармоническая флуктуация — в формах постепенного нарастания, нарастания с перепадами, сплошного неослабевающего напряжения; при устойчивой тоникальности кривые амплитуды и напряжения могут совпадать (тт. 1—5, 71—75), могут и значительно отличаться (тт. 6—14, 17—24, 28—32 и др.).

Оказывают ли влияние тональная амплитуда и флуктуация на гармонизации, предложенные композитором в первой части «Традиционной гармонии»? Предпримем анализ упражнения 58:

18 *Quietly* (Спокойно)

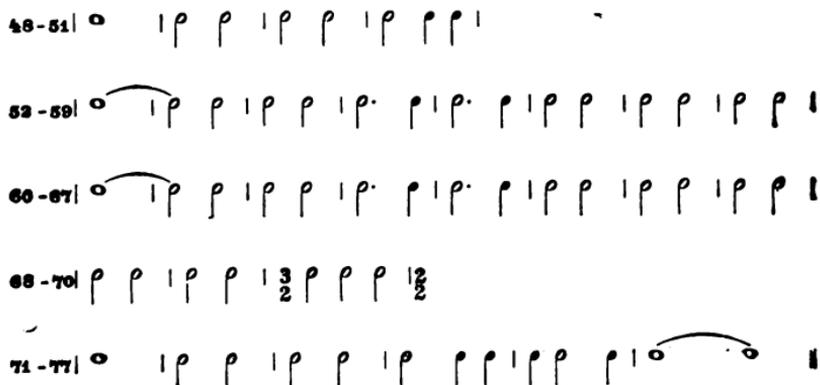
Chord symbols for the first system:
 Measure 1: $\begin{matrix} \#6 \\ 4 \\ \#2 \end{matrix}$ — $\flat 7$ $\begin{matrix} 11 \\ 8 \\ \cdot 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 9 \\ \flat 6 \\ 4 \end{matrix}$
 Measure 2: $\begin{matrix} 7 \\ \flat 6 \\ 4 \end{matrix}$

Chord symbols for the second system:
 Measure 3: $\begin{matrix} 7 \\ \# \\ 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 7 \\ \#5 \\ \#5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} \#6 \\ \# \\ 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \\ 4 \end{matrix}$ $\begin{matrix} \flat 10 \\ 7 \\ 5 \end{matrix}$

Оказывается, что средний уровень звучания создают аккорды группы II, уступая в кульминации дорогу созвучиям из группы IV. Особенно показательное второе проведение: порывистое нагнетание («арочный» доминантовый органнй пункт) отражено и в двухголосии, и в структурном членении, и в «синусоидной» кривой гармонической флуктуации и тональной амплитуды.

Если в упражнении 58 в одновременности действуют все силы, то в 50-м — другое соотношение:

В этом примере гармоническое напряжение постоянно находится в зоне группы III с небольшими колебаниями внутри нее (основные виды и обращения), что создает довольно статичный фон, на котором вырисо-



Возможно, что появление этого понятия связано и с определенным направлением развития американской гармонической концепции, в частности в рамках школьной гармонии. «Гармонический ритм» — это понятие ввел в учебник гармонии У. Пистон, положив начало этой теме в учебных курсах¹. Толкование Хиндемита совпадает в общих чертах с тем, который дал Пистон:

У Пистона: Бетховен. Соната оп.31 №3.

Moderato e grazioso

21a

Eb I II I IV V I VI II V I

¹ В «Гарвардском словаре», в статье о гармоническом ритме, написанной Пистоном, последний определяется как «ритмическая модель, создаваемая гармоническими сменами» (Arel W. Harvard dictionary of music. Cambridge, Harvard univ. press, 1969, p. 369). Так же как в его «Гармонии», гармонический ритм рассматривается в аспекте «сильных» и «слабых» прогрессий, во взаимосвязи с метром и мелодическим ритмом и др. Композиторы XX в., считает Пистон, отошли от использования богатых ресурсов гармонического ритма.

Мелодический ритм:

Гармонический ритм:

У Хиндемита:

216

Реальное ритмическое движение:

Гармоническое движение:

Но Хиндемит — и в этом его заслуга — рассмотрел ритм как формирующий элемент, как средство гармонии в связи с тематическим развитием.

Интересное соотношение мелодического и гармонического ритма возникает в «Методу» (вторая часть, глава 2, сочинение для голоса и фортепиано на стихи В. Брауна):

ческим движением баса выявляет ту экспрессию, которая скрыта в поэтических строфах. Распределение гармонической плотности здесь происходит в соответствии

с ритмическим модулем $\downarrow \quad \downarrow \quad \downarrow \quad | \quad \downarrow \quad \downarrow \quad \downarrow$, задан-

ным в начале, из которого вычлениются две ячейки —

$\downarrow \quad \downarrow \quad \downarrow$ и $\downarrow \quad \downarrow$ (в мелодии такие группы из-

бегаются). В момент подъема мелодической волны, когда учащается пульсация и увеличивается плотность,

появляется новая ритмическая фигура $\downarrow \quad \downarrow \quad \downarrow \quad \downarrow$,

вырастающая из первой ячейки; на спаде, на фоне речитативных возгласов, гармонический ритм продолжает удерживать напряжение, суммируя все ритмические конфигурации (образуется как бы ракоход первых четырех тактов с расширением — тт. 16—20).

В этом упражнении, данном на высшей стадии обучения, гармоническая плотность приобретает изысканные формы. Значительно проще дело обстоит в задачах первой части, где наряду со спецификой каждого отдельного случая можно наблюдать и общие закономерности — несовпадение гармонического и мелодического ритмов (последний чаще более сдержанный), сохранение заданной ритмической фигуры на значительном пространстве.

Итак, в «Традиционной гармонии» гармоническое последование анализируется Хиндемитом далеко не традиционно. Введенные им понятия тональной амплитуды, гармонической флуктуации, гармонической плотности позволяют всесторонне оценить аккордовую прогрессию, взятую не изолированно, а как компонент целостной структуры сочинения. И хотя новый подход к традиционной гармонии не получил достаточного авторского освещения, предложенная композитором модель «рабочего метода» имеет, несомненно, существенное методологическое значение.

Хиндемит создал курс гармонии тогда, когда арсенал гармонических средств состоял уже не из «тридцати трезвучий и похожих на них образований», когда все

ограничения были отброшены и в распоряжении композиторов оказалась вся звучащая материя. В этих условиях, по глубокому убеждению автора «Традиционной гармонии», необходимость в основательном овладении теми «средствами производства», которые были основой композиторского письма в последние три столетия, не отпала. Поставив цель создать краткое руководство, концентрирующее основные гармонические проблемы прошлого, Хиндемит достиг желаемого результата и оставил обучающимся музыкантам «книгу упражнений», написанную рукой большого мастера, — труд, в котором закономерности классической тональной системы преломлены сквозь призму музыкального мышления ведущего композитора современности. Избегая «облаков псевдонаучной напыщенности», иронически относясь к «толстым, большим текст-букс по гармонии», не приносящим ни новых мыслей, ни свежих методов, Хиндемит, однако, не лишил курс твердой теоретической основы и, более того, продолжил и развил некоторые идеи и принципы своей новой гармонической системы. Аккорд как «живая структура», подвижная в звуковом составе, расположении тонов, инструментальном колорите; аккордовая прогрессия как движение, управляемое мелодическим, гармоническим и ритмическим факторами; тональная целостность — сложное сплетение отношений разных уровней, от единичных тонов, созвучий до «тональных группировок» — все эти теоретические положения, освещенные в «Руководстве», имеют место и в «Традиционной гармонии».

Однако то обстоятельство, что в учебнике автор нарочито избегает теоретических объяснений (исключение представляет последний раздел второй части учебника) — ясных определений, четких классификаций и даже некоторых «правил» — наносит некоторый ущерб концептуальному уровню этого педагогически весьма ценного труда. При стремлении к точности, строгости и — в целом — управляемости творческого процесса, представляется целесообразным формировать знание гармонии не только через освоение практических упражнений (пусть при планомерном руководстве), но и осознание теоретических положений, приведенных в определенную систему. Если в «Элементарном практическом курсе» Хиндемит придерживается такой же методиче-

ской установки — давать теоретические сведения через практический материал, — то в третьей части «Руководства по композиции» изложению теоретических понятий придается серьезное значение и отводится солидное пространство без ущерба для затраченного времени.

«Традиционная гармония», тем не менее, — определенное звено в цепи теоретических изысканий Хиндемита, хотел или не хотел он того. С одной стороны, здесь находят отражение положения предшествующего фундаментального исследования, с другой — намечаются пути в будущее. Та недосказанность, которая возникает в связи с проблемами тональности и гармонической плотности, рассеивается впоследствии в концепции «тональных функций», изложенной в третьей части «Руководства», и развернутых теоретических положений о ритмической структуре, содержащихся в посмертном издании фрагмента из неосуществленной четвертой части этого же труда. Поэтому не удивительно, что композитор не традиционен в своем так называемом традиционном курсе.

Поборник естественных закономерностей, присущих музыке прошлого и тех сегодняшних сочинений, которые не используют музыку «для создания эффекта морской болезни», Хиндемит положил много труда — при своей необычайной творческой и исполнительской активности — на создание учебных пособий для подрастающего поколения. И его две «тоненькие» книжки, посвященные, как и весь теоретический труд его жизни — тональной гармонии, — вносят заметный вклад в формирование творчески мыслящих музыкантов.

Исследования и оценки творчества П. Хиндемита

Начало исследования творчества Пауля Хиндемита датируется 1924—1925 гг. как на Западе, так и в России. Первой музыковедческой работой на эту тему был сборник «О новой музыке» Франца Вильмса, 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 гг. исходила от музыкантов, группировавшихся вокруг журнала «Мелос». В то время как ежедневная пресса неистовствовала в бурных спорах по поводу сенсационных театральных и концертных дебютов молодого мастера, критики Ганс Мерсман и Генрих Штробель не только талантливыми статьями в музыкальных журналах, но и фундаментальными трудами о новой музыке старались ввести имя Хиндемита в научный обиход, определить его истинное, законное место в европейской художественной культуре XX ст.

Маленькая монография В. М. Беляева на русском языке (1927), хотя и ограниченная по материалу, была первой монографией о Хиндемите. Монографический очерк на Западе сделан был в 1928 г. Г. Штробелем. Эта монография до недавнего времени являлась единственной «проблемной» монографической работой о Хиндемите (до выхода в свет книги А. Бринера в 1971 г.).

Книга Штробеля относилась к творчеству 32-летнего Хиндемита. Исследователь исходил из твердого убеждения в том, что путь Хиндемита типичен и символичен для современной музыки: освобождение от эстетических принципов позднего романтизма, прозре-

вание неких стихийных, первичных сил, которые помогут создать новые образы современного искусства, и т. д. Издание 1928 г. имеет, кроме того, особые преимущества, — Штробель описал в книге и те неопубликованные ранние сочинения Хиндемита (например, песни для оркестра ор. 9, «Веселая симфонietta»), рукописи которых впоследствии были уничтожены войной. Третье издание монографии Штробеля, подготовленное в 1935 г., но опубликованное по понятным причинам (изгнание Хиндемита из нацистской Германии, запрет его сочинений) лишь в 1948, было уже совсем новой книгой. Главная мысль ее: Хиндемит — обновитель истинной традиции немецкой музыки, идущей от Баха, Брамса, Рegera.

Попытка включить творчество Хиндемита как важное, неотъемлемое явление нового искусства в широкую панораму современной музыки проделана была Г. Мерсманом в его спорной, но безусловно ценной и в свое время никем не превзойденной по обилию нового материала книге «Новейшая музыка от романтизма».

Когда музыка Хиндемита стала впервые исполняться в России, непосредственные отклики были не всегда объективными, иногда излишне восторженными, нередко очень далекими от понимания предмета, но часто и весьма пронизательными. Так в статье «Хиндемит и Казелла» (1925) Б. Асафьев, подчеркивая «урбанизм» Хиндемита, относится к нему скорее критически, хотя и подтверждает естественную неизбежность появления такого направления в западном искусстве. В 1927—1928 гг. Асафьев уже воспринимает Хиндемита как органическое явление немецкой культуры. Подчеркиваются национально-немецкие, «дюреровские» особенности письма Хиндемита. В статье «Элементы стиля Хиндемита» (1927) ученый писал: «Слушая музыку Хиндемита, испытываешь столь яркое ощущение бодрости, свежести и новизны, наряду с ритмической стройностью 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. В данном отношении творчество Хиндемита имеет сходство с музыкой Прокофьева»¹. Эту идею сходства с Прокофьевым Асафьев конкретизирует, отмечая парадоксальное у обоих сочетание гротеска и простейших маршевых ритмов. Такое стилистическое сближение Хиндемита с Прокофьевым следует считать особенно плодотворным как сопоставление почти синхронных, но в своих основах независимых яв-

¹ Глебов И. (Асафьев Б.). Элементы стиля Хиндемита. «Новая музыка». Вып. 2. Л., 1927—1928, с. 10.

лений современного искусства. Асафьева поддерживали другие русские критики, но круг посвященных в творчество Хиндемита оставался узким. В годы господства требований и вкусов РАПМа музыка современных западноевропейских композиторов почти исчезла из нашей концертной жизни, а музыковедение уклонялось от дальнейшего изучения связанных с этой музыкой проблем. С момента выхода в свет брошюр В. Беляева «Пауль Хиндемит» и М. Друскина «Новая фортепианная музыка» (1927—1928) до конца 50-х гг. (то есть почти 30 лет) о музыке Хиндемита на русском языке не было опубликовано ни одной исследовательской работы. 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 гг. 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. Особенный исторический интерес представляют материалы «дела Фуртвенглера — Хиндемита», опубликованные в разных послевоенных изданиях.

Послевоенная мемуарная литература на Западе кое в чем помогает восполнить досадные пробелы в истории музыки XX ст. В частности, в связи с личностью Хиндемита следует назвать литературные публикации И. Стравинского, Л. Мясина, В. Фуртвенглера, О. Клемперера, Б. Гайсмар¹.

Послевоенный ренессанс музыки Хиндемита в Европе вызвал также оживление литературной работы музыкальных исследователей и критиков. Прежде всего — вновь увидела свет в 1948 г. существенно дополненная монография Г. Штробеля — для того времени самая основательная работа о творчестве Хиндемита. Г. Штробель долгое время оставался крупнейшим авторитетом в оценке творчества Хиндемита. Специфика взгляда Штробеля на этого композитора отражена в первой главе его монографии, где Хиндемит рассматривается как художник нового типа, как «антиромантический» тип художника — антипод Вагнера или Берлиоза. Для понимания его творчества не имеет значения «человеческое» и «субъективное» в его биографии, то, что относится непосредственно к «жиз-

¹ Стравинский И. Диалоги. Л., 1971; Massine L. My Life in Ballet. London, 1968; Furtwängler W. Aufsätze und Vorträge 1918—1954. Wiesbaden, 1956; Klemperer O. Meine Erinnerungen an Gustav Mahler und andere autobiographische Skizzen. Zürich, 1960; Geissmar B. Musik im Schatten der Politik. Zürich, 1948.

неописанию». Штробель решительно отступает от общепринятого принципа рассмотрения жизни и творчества художника как единства. Он стремится к «чистой истории стилей и форм»¹, для которой Хиндемит со всеми его разнообразными творческими проявлениями оказывается характерной моделью. Таким образом, книга Штробеля была посвящена исключительно творчеству Хиндемита и его стилистической эволюции. Несмотря на некоторую односторонность взгляда и неполноту информации, например, об американском периоде Хиндемита, книга Штробеля была решительным шагом вперед в разработке важной для европейского музыковедения темы. Позже к монографии Г. Штробель добавил публикации биографических документов в фотоальбомах. В этих альбомах, им составленных и комментированных, раскрывается преимущественно внешняя и, быть может, наиболее эффектная сторона артистической жизни и деятельности Хиндемита: читатель знакомится с ценными фотографиями, газетными рецензиями разных лет, интервью, речами и рисунками композитора. Эти публикации впоследствии были существенно дополнены материалами сборника «Музыка в третьем рейхе», составленного Й. Вульфом.

50-е гг. ознаменовались множеством справочно-энциклопедических, документальных и научно-исследовательских публикаций о Хиндемите. В ряду прочих статья Э. Пройснера в немецкой музыкальной энциклопедии², статья в музыкальном словаре Римана (изд. 1959 г.), разделы о музыке Хиндемита в справочниках Р. Бауэра, статья в «Словаре новой музыки» Ф. К. Приберга, статьи об операх Хиндемита в оперных словарях П. Черни и Э. Краузе, раздел об инструментальной музыке Хиндемита в концертном путеводителе К. Шёневольфа.

Наконец, с 50-х гг. 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: книга венского историка музыки А. Лисса «Музыка в картине современного мира», книга Г. Г. Штуккеншмидта о европейской музыке XX в. в период между двумя мировыми войнами, «История западноевропейской музыки» Э. Пройснера, История музыки (сто жизнеописаний) Г. И. Мозера, популярная книга о музыке XX в. Ф. Херцфельда.

¹ Взятые в кавычки слова принадлежат философу Якобу Буркхардту и цит. по изд.: «Melos», 1971, № 6, S. 240.

² P. Hindemith.— In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Kassel und Basel, 1957.

Необходимо назвать также фундаментальное исследование о путях современной музыки К. Вёрнера и заново переосмысленную в 50-е гг. Г. Мерсманом его «Историю западноевропейской музыки».

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 З. Борриса, Г. Мерсмана, сборники статей В. Шу «О новой музыке» и А. Эйнштейна «От Шютца до Хиндемита», сборник монографических статей о современных композиторах Г. Г. Штуккеншмидта «Творцы новой музыки» и его же сборник оперных рецензий («Опера в наше время»), исследования о двух редакциях оперы «Кардильяк», о теоретической системе Хиндемита. В этом богатстве научных и популярных изданий особо следует отметить серьезность постановки проблем творчества Хиндемита в названной книге К. Вёрнера о путях развития современной музыки и в более поздней книге У. Дибелиуса о новой музыке в период 1945—1965 гг.

В названных выше работах о Хиндемите отразилась в основном позитивная точка зрения на творчество этого мастера и его место в современной музыке Запада. Нельзя, однако, обойти молчанием и негативные оценки.

В 20-е годы прием новой музыки Хиндемита в широкой аудитории оперы и концертного зала отличался, конечно, от ситуации Донауэшингена. «Sturm und Drang» Хиндемита встречал неизбежный отпор. Постановкам его одноактных опер «Убийца — надежда женщин», «Св. Сусанна» и «Нуш-Нуши» сопутствовали театральные скандалы. Консервативные газеты и еженедельники оценивали первые сценические опыты композитора, как «совершенно непостижимый вздор», «пикантную болтовню для декадентского увеселения»¹, находили в них извращенность и безнравственность, отказывая им в какой бы то ни было художественной ценности: «Музыка Хиндемита кружит по путям беспросветного экспрессионизма, лишенная всякого мелодического чувства (что в ней напоминает о мелодии, то заимствовано из «Риголетто» и «Кармен»), перегруженный оркестр нагромождает чудовищные аккорды»². Газетные рецензенты упрекали публику в излишнем энтузиазме по поводу новой оперы и возмущались тем, что подобные «Св. Сусанне» пьесы часто включаются театрами в репертуар. Атмосфера сенсации царила и

¹ «Zeitschrift für Musik», 1922, Juli. In: Hindemith P. Zeugnis in Bildern. Mainz, 1961, S. 13.

² Ibid.

на премьерах камерных и симфонических произведений Хиндемита. В «Камерной музыке 1921», в фортепианной сюите «1922» Хиндемита хотел создать произведения доступные и увлекательные. Он воспользовался широко распространенным в житейском обиходе музыкальным материалом: новый джаз, старый танцабенд. Пресса с яростью обрушилась на «Камерную музыку» (ор. 24 № 1). Одна рецензия называлась «Фокстрот в концертном зале». «Свершилось! Наконец-то новейшая немецкая музыка сумела поспеть за жизнью именно там, где она бушует наиболее фривольно и банально. А чудо это совершил композитор Пауль Хиндемита... В его музыке мы слышали шипение и клокотание, треск, толчки, взвизгивания и крики — все это обрушилось на наши уши. Нам виделись чувственно искаженные лица, вульгарные гримасы, слышались удары бича и шлепки, смех и выкрики. ...Гнуснейшим образом сменяли друг друга буквально звучащие мелодии фокстротов, варварские вопль упоенных, полуозверевших людей. Долгий пронзительный свист, как предостерегающий сигнал, заканчивал пьесу. Эта порочная музыка к тому же еще и «предметна» и настолько «реальна», насколько это вообще возможно»¹.

К концу 20-х гг. борьба мнений вокруг Хиндемита все еще не утихла. Исполнение В. Фуртвенглером в Вене «Концерта для оркестра» вызвало демонстрацию против Хиндемита. «Фуртвенглер явился, чтобы дирижировать объявленным в программе «Концертом для оркестра» бешеного, устрашающего атоналиста Пауля Хиндемита, профессора композиции Берлинской Высшей музыкальной школы. И вот началось на эстраде это. Неподдающиеся определению аккорды бессмысленно наползали друг на друга, бессвязно начинали визжать и квакать высокие духовые инструменты. Одни смеялись, другие чувствовали себя скандализированными. Рискованное, опасное беспокойство овладело аудиторией. А на эстраде и в самом деле было сущее бешенство. Смазанное грязное tutti оркестра, хлопки, стук, 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, возбужденная жестикуляция — все, что так редко встречается в концертном зале. <...> Возмущались, ругались, чувствовали себя запачканными и — смеялись. Это была насмешка восприимчивой к музыке публики над дерзкой порчей вкуса. Это было настоя-

¹ «Zeitschrift für Musik», 1923, Febr. In: Hindemith P. Zeugnis in Bildern, S. 18.

щей казнью Пауля Хиндемита и его изделия»¹. В 1927 г. скандальному непониманию музыки Хиндемита противостояло другое и весьма авторитетное мнение. После премьеры оперы Хиндемита «Кардильяк» газета «Frankfurter Zeitung» опубликовала красноречивые результаты специально распространенной анкеты на тему «Почему нужно ставить оперу «Кардильяк»?» Опера затронула и специалистов, и публику. В ее постановке принимали участие лучшие артистические силы, ею увлекались такие общепризнанные знаменитости, как Фриц Буш, Отто Клемперер, Исаяя Добровейн, Эрих Клайбер. Оперу предлагали ставить всюду не только потому, что «надо дать живым их право на сцену». Директор саксонской государственной оперы д-р Отто Эрхард доказывал, что «Кардильяк» означает поворотный пункт в развитии музыкального театра. После него, по мнению Эрхарда, опера будет развиваться в направлении «чистого музицирования, в направлении, противоположном пути вагнеровской музыкальной драмы». В другом ответе на вопросы анкеты сказано было, что путь Хиндемита это «путь, по которому шли Гендель, Бах, Глюк и Моцарт»².

В начале 30-х гг. в Германии неприятие и непонимание музыки Хиндемита, выразившееся в цитированных выше рецензиях, восторжествовало. «Непонимание» оказалось лучшим оружием против композитора в годы бойкота его музыки национал-социалистами. Произведения Хиндемита, исполнявшиеся в театрах и концертах, встречались примерно одинаково: часть публики открыто и честно радовалась, другая же часть столь же откровенно шипела и шикала. Однако все мнения, и положительные и враждебные и нейтральные, были сметены и отброшены в сторону, когда наступил 1933 год. Борьба мнений прекратилась, восторжествовал приказ. После газетной «проработки» Хиндемита в 1934 г. имя его было вычеркнуто из фонда «национальной культуры», несмотря на заступничество дирижера В. Фуртвенглера, несмотря на предостережение Р. Штрауса — музыкантов, которые удостоены были «доверия» нового режима. «Дело» Хиндемита тянулось долго и было фактически прекращено лишь в 1938 г., когда партитуры Хиндемита появились на выставке «безродного» искусства, устроенной нацистами в разных городах Германии, а произведения его было запрещено печатать и исполнять. Пока официальная пресса изощрялась в издевательствах, композитор заканчивал одно из самых зна-

¹ Wien, 1927, 27 dez. In: Hindemith P. Zeugnis in Bildern, S. 18.

² Hindemith P. Zeugnis in Bildern, S. 31.

чительных произведений — оперу «Матис-художник» на сюжет из эпохи Великой Крестьянской войны.

Когда фестивали новой музыки в Донауэшингене, Баден-Бадене и Берлине прекратились и европейский музыкальный авангард в большинстве своем направился в американскую эмиграцию, а меньшая часть его, оставшаяся в Европе, вынуждена была вести полулегальное существование и фактически безмолвствовать, наступило время осознания пройденного пути. Однако лишь в 40—50-х гг. стало возможным подлинное понимание той роли, которую играли в создании новой музыки композиторы-новаторы Шенберг, Барток, Стравинский, Хиндемит.

Хиндемит находился в центре дискуссий примерно с начала 20-х гг., когда предшественников нового периода: Дебюсси, Брукнера, Рegera, Малера — уже не было в живых, Бузони подходил к концу творческого пути, Р. Штраус давно утвердил себя в качестве «модерниста», Стравинский пережил уже «русский период» и склонялся к неоклассицизму, а Шенберг только что сформулировал правила композиции с 12-ю равноценными и равноправными тонами. Барток и Прокофьев находились тогда в самой напряженной поре творческих поисков, в поре самого яркого цветения талантов. Авторитет теоретика новой тональности Хиндемит завоевывает значительно позже — в 30—40-х гг., когда появляется и распространяется его труд «Наставление в композиции»¹, следом за ним ряд учебников более узкого назначения и, наконец, популярная книга «Мир композитора»².

«Наставление в композиции» — «научно обоснованная попытка доказать законность тонального принципа для всей музыки»³. Хиндемит пытался представить «историю музыки всех времен, как единообразно организованное, рационально постигаемое явление»⁴. В 50-х гг. он остается еще в русле тех же самых воззрений. Поэтому он мог обратиться к личности Иоганна Кеплера и его математической системе «гармонии мироздания» и осознать ее как нечто большее, чем аналогию своей теории тональности. «Все царство звуков Хиндемит хотел привести в систему на основе рационально постигаемых числовых соотношений»⁵.

¹ Hindemith P. Unterweisung im Tonsatz. Mainz, Bd. 1 — 1937, Bd. 2 — 1940.

² Hindemith P. A composer's world. Horizons and limitations, Cambridge (Mass), 1952.

³ Wörner K. H. Neue Musik in der Entscheidung. Mainz, 1956, S. 82.

⁴ Ibid., p. 87.

⁵ Ibid.

Воззрения Кеплера, представления об универсуме, гармонически организованном на основе «числа», восходят еще к древним китайцам, которые за три тысячи лет до нашей эры создали свою космологию, базирующуюся на законах музыки. Древнекитайская космология была воспринята пифагорейцами, неоплатониками, Боэцием, через него — музыкальными теоретиками Средних веков (от них она была заимствована музыкальной наукой нашего времени).

Хиндемит надолго остановился на той стадии развития идеи единого математически упорядоченного универсума, которая связана с Кеплером и Боэцием. Это отражено в «Наставлении в композиции», а относительной завершенности концепции Хиндемит достиг в книге «Мир композитора» и в либретто оперы «Гармония мира».

Примерно с середины 30-х гг. Хиндемит уже выступает достаточно агрессивно и враждебно по отношению к музыкально-теоретическим тенденциям, допускающим музыкальную конструкцию без тональной централизации. В полемике он не заботится о точности и обоснованности доказательств, а прибегает чаще всего к образным и дидактическим аналогиям из области житейской, а не научной и художественной. Напомним здесь его ссылку на земное притяжение, неизбежность которого будто бы доказывает и неизбежность тяготения звуков к тональному центру (это постоянный мотив в книге «Мир композитора»). В дополнение к сказанному приведем следующее рассуждение из «Наставления в композиции»: «Насколько же сильно должно быть сегодня затемнено естественное ощущение, если могли появиться способы композиции, которые основаны на абсолютном отсутствии связей тонов между собой! Никакому столяру не придет в голову пренебрегать особыми свойствами его рабочего материала и склеивать дерево вкривь и вкось, как попало, не обращая внимания на его строение. Когда говорят об оправдании таких попыток «расширить» искусство музыкальной композиции, то напрасно стараются найти поддержку в самом звуковом материале»¹. Таким образом, Хиндемит видит причину всех тенденций «атонализма» в патологической потере естественного звукового ощущения, в грубом несовершенстве слуха, то есть вообще не в особенностях исторического процесса, а в эстетической и даже психофизиологической недостаточности современного человека, в его злой воле, в его стремлении к анархии, в его невежестве. Принципиальное различие с направлением Шенберга у Хинде-

¹ Hindemith P. Unterweisung im Tonsatz, Bd. 1. Mainz, 1940, S. 76—77.

мита, как уже говорилось, заключается в том, что Шенберг отрицал необходимость централизации, господства единого центра в своей системе, которая в конечном счете, как и у Хиндемита, была тоже «12-ступенным универсумом» (в отличие, например, от эксперимента А. Хабы с четвертитоновыми величинами). И Шенберг, в отличие от Хиндемита, не обратил существенного внимания на богатства этнографически подлинных национальных (исторических, архаических) ладовых систем и исходил из той чистой, культивированной, хроматизированной диатоники XIX в., которую он воспринял от Вагнера.

Итак, с «Наставления в композиции» Хиндемита начинается теоретическая полемика внутри «авангарда» 20-х гг., между самими законодателями новой музыки. Хиндемит, таким образом, первый «поднял меч», обосновал раскол в теоретико-публицистическом жанре. Позиция его, субъективно честная и принципиальная, оказалась в тактическом смысле не слишком уместной и своевременной: Шенберга и «атоналистов» именно тогда и «прорабатывала» нацистская пресса как представителей «дегенеративного», «безродного», «культурбольшевистского» искусства. Между прочим, вскоре то же обвинение в «атонализме» и «культурбольшевизме» было предъявлено и Хиндемиту: уши Розенберга и Геббельса явно не отличали «атональности» от «расширенной тональности». Термин «атонализм» стал самым банальным бранным словом на языке нацистских культурполитиков. В связи с этим А. Эйнштейн писал в 1937 г. из американской эмиграции: «Знаменательно, что «Наставление в композиции» появилось и что оно появилось именно в 1937 г. [...] Но проблема заключается в том, обладает ли оно объективной силой, на которую оно серьезно претендует, или это только *ogatio pro domo*? Размышление для себя и своих учеников?»¹.

«Наставление в композиции» — это действительно учебник, и появился он из потребностей преподавания. Историки между тем расценивают его как документ самосознания новой музыки, которая уже не могла ограничиваться только отрицанием методов и стилей композиции XIX в., а должна была неизбежно создавать собственные теории. «Эта книга, — пишет Эйнштейн, — подобно «*Gradus ad Parnassum*» старого Иоганна Йозефа Фукса (который уже в свое время был старым париком, пережитком прошлого), есть фундамент нового учения о композиторском мастерстве, о художественном мастерстве в высоком смысле слова. Это в высшей степени последовательная и по логичности и ясности мысли весьма

¹ Einstein A. Von Schütz bis Hindemith. Zürich und Stuttgart, 1957, S. 147.

достойная внимания попытка охватить «музыку всех стилей и времен» от Гийома де Машо до Шенберга и дать в руки ученикам твердые критерии: как обрабатывать рабочий материал, что в области гармонии и мелодики хорошо, а что плохо»¹.

Всякий эксперимент в музыке, если он не обоснован акустическими закономерностями звукового материала, Хиндемит на этой стадии своего теоретического развития отвергает. Это относится к четвертитоновой музыке (механическое, искусственное деление темперированной шкалы), к политональности, атональности и шенберговской 12-тоновой системе. Хиндемит считает невозможным обновление музыки путем разрушения тональных связей. «Эти опыты обновления бессмысленны и безрезультатны, — пишет он в учебнике, — так как на уровне соотношения звуков не возникает еще вопросов стиля и не может быть прогресса — как нет стиля в единожды один, как нет прогресса в простейших законах механики»².

Парадоксальным образом Шенберг утверждает почти то же самое. Эйнштейн цитирует его высказывание на ту же тему: «Соратники нового направления [...] называют себя атоналистами. Это меня отвращает, так как я музыкант и мне с атональным делать нечего. Атональным можно назвать лишь нечто не соответствующее сущности звука. [...] Музыкальная пьеса должна быть по меньшей мере в том отношении тональна, что должна существовать связь одного звука с другим, чтобы звуки, стоящие рядом или один над другим, находились в постижимой последовательной связи [...]. Атональным соотношение звуков столь же трудно назвать, как спектральным — соотношение цветов»³.

Вспомним, что в своей критике атональной анархии Хиндемит апеллирует по аналогии к опыту столяра. Шенберг же, протестуя против анархии звуков, тоже по аналогии, но гораздо более убедительной, апеллирует к области, ему самому чрезвычайно близкой — к живописи (в свое время Шенберг заявил о себе как живописец круга «Голубого всадника»).

Есть ли в книге Хиндемита настоящее доказательство его теории, проводимое по общепринятым правилам научного доказательства? Рабочий материал композитора и элементы музыкального языка имеют у Хиндемита акустические характеристики и законы их взаимосвязи получают акустическое обоснование, как и его теория обертонов и комбинационных тонов. Но музыкальным теоретикам давно уже известно, что не все в музыкальном искусстве,

¹ Einstein A. Von Schütz bis Hindemith, S. 147.

² Hindemith P. Unterweisung im Tonsatz, Bd. 1, S. 77.

³ Einstein. A. Von Schütz bis Hindemith, S. 149—150.

начиная хотя бы с минорного трезвучия, может и должно быть объяснено физико-акустическими закономерностями. Нередко из желания все в музыке свести в рациональную систему, все объяснить, исходя из простейших естественных феноменов, Хиндемит оказывается в положении «старого парика» Фукса, теория которого уже в его время обращена была назад. Хиндемит устанавливает шкалу созвучий, располагая их по рангам и степени родства. В результате квалификации и классификации аккордов каждому из них легко можно найти его законное место и его определенную функцию в музыкальной форме произведения. Но, как справедливо спрашивает А. Эйнштейн, действителен ли для современной музыки такой всецело зависящий от власти центрального, тонического созвучия порядок, такая иерархия всех элементов? «Означает ли усиление диссонантности, удаление от основного тона, повышенная свобода модуляций также и возрастание напряженности?»¹. Анализ многих произведений современной музыки заставит дать отрицательный ответ на этот вопрос. И теория Хиндемита в лучшем случае соответствует его собственной композиторской практике, его собственной технике письма. При всем богатстве удачных определений, тонких наблюдений и благородных педагогических намерений, книга Хиндемита не дает универсального метода композиции, как не дает она и бесспорного обоснования абсолютного преимущества «новотональной системы» перед всякой другой. Кроме того, сам Хиндемит не выводил даже свое собственное творчество целиком из созданной им теоретической системы. О выходах Хиндемита за пределы принципов его «Наставления в композиции» — особенно раннего и последнего периодов — много писали исследователи его творчества на Западе.

После второй мировой войны, едва только Хиндемит принял решение вернуться в Европу, его провозгласили хранителем традиций, своего рода «И. С. Бахом XX ст.». «Из игры линий барочного многоголосия он вывел для себя такой же принцип организации, какой нашел для себя Шенберг в 12-тоновой технике [...]. Горизонтальная мелодическая линия остается высшей законодательницей для Хиндемита»². Реставрация тональности и мелодическая «линейная» полифония в баховском духе — вот что предложил Хиндемит новой музыке в 50-х гг. в целях организации ее беспредельной «свободы». В 1929 г., когда вышел в свет самый авторитетный из немецких музыкальных словарей — предпоследнее издание Римана, — А. Эйнштейн писал там о Хиндемите как о «храб-

¹ Einstein A. Von Schütz bis Hindemith, S. 152.

² Bauer R. Das Konzert. Berlin, 1955, S. 652.

ром революционере, который [...] радикально противопоставил себя традициям», который отрицал и пародировал ту обширную и достаточно расплывчатую сферу вкусов в искусстве, которую теперь, не вдаваясь в подробности, принято именовать «романтизмом». Однако через 30 лет, в послевоенном издании словаря Римана, фигура Хиндемита сближается с традиционно-немецким типом «старых мастеров». Автор этой статьи В. Гурлит писал: «В искусстве Хиндемита живет нечто от искусства старых мастеров, от того неразрывного единства ремесленного, технического и творческого в художнике, которое и сегодня в романских языках называют словами *artigiano* и *artisan*. Искусство Хиндемита отличается совершенным владением всем ремесленным и техническим, будь то игра на инструментах или мастерство построения его композиций. Он объединяет в одном лице музыканта сочиняющего и исполняющего, производящего и воспроизводящего». Эта справедливая характеристика, однако, не снимала всей конфликтности положения Хиндемита в послевоенном музыкальном мире. Как только была нарушена изоляция военных лет и настала пора шире взглянуть на мир музыкального творчества, понять, каким он оказался после «бури и натиска» 20-х гг., выяснилось, что, собственно говоря, мало кто склонил голову перед апологетом «новой расширенной тональности». Родился новый авангард, воспитанный именно «атональной школой», теориями Шенберга, Кшенека и их учеников. А реставрация тональности расценивалась в острой общественной ситуации 40—50-х гг. едва ли не как политическая и эстетическая реакционность. Еще не настало время трезвости и объективности. Ненависть к оскорбительному уродству культурной политики нацизма среди музыкантов была столь сильна, что поскольку всякий продажный сочинитель од Гитлеру и гимнов «гитлерюгенда» был правозверным тональным композитором, постольку и всякий другой тонально пишущий композитор, не имеющий даже ничего общего с идеологией нацизма, автоматически причислялся к «проклятому наследию прошлого». Эта исходная ситуация послевоенного времени определила дух нового Донауэшингена и других фестивалей и организаций новой музыки на Западе. На фестивале 1960 г. в Донауэшингене, например, звучали «Анаклазис» Пендерезкого для 42 струнных и нескольких групп ударных — пьеса в духе абстрактной звукописи; танцевальная сюита Й. Мацудайра, который стремился сочетать материал старояпонской музыки с серийной техникой письма, своеобразный Концерт для фортепиано с оркестром О. Мессиана, построенный на мелодическом материале записанного нотными знаками пения птиц из разных стран света. Произведения Хиндемита здесь были бы неуместны, как неуместен оказался и Четвертый

квартет Б. Мартину, написанный в 1937 г., но все же исполненный на фестивале как жест «терпимости» и уважения свободы вкуса. Возобновленные Донауэшингенские фестивали показали, что новый авангард далеко отошел от старого. Представители старого авангарда, слушая новейшую музыку, вынуждены ставить вопрос таким образом: что же такое музыка вообще и как далеко простираются для нее границы возможного?

Правда, существенные различия в подходе к искусству и его назначению были уже внутри «старого авангарда». В процессе работы над произведением и еще до начала работы Хиндемит, в отличие, например, от Шенберга, ставил себе конкретный, практический вопрос: «для кого» и «зачем» он пишет музыку. Иногда Хиндемит сам отвечал на эти вопросы в предисловиях к сочинениям. Ничего подобного Шенберг не предлагал. Он писал: «Я думаю, что настоящий композитор пишет музыку только для того, чтобы доставить удовольствие себе самому, а не из каких-либо других побуждений. Те, кто сочиняет музыку, чтобы порадовать других, и думают при этом о слушателе — не настоящие художники»¹. Эти слова Шенберга, которые, вероятно, не следует истолковывать буквально, направлены против «потребительского» подхода к музыке, именно против того подхода, который культивировал Хиндемит даже тогда, когда повсеместно исчезали надежды на «жизнестроительную» роль искусства. Как отметил Г. Мерсман, действительно, границей для эксперимента у Хиндемита всегда была «возможность реализации музыкального произведения»². Ни у одного из признанных основоположников новой музыки само искусство музыки не искало столь настойчиво путей к «потребителю», как это было у Хиндемита. Барток с его «Микрокосмосом», адресованным детям, которых учат играть на фортепиано, Прокофьев с фортепианными пьесами для детей и «Петей и волком» никогда не становились столь «навязчивыми», как Хиндемит с его теорией и психологией *Gebrauchsmusik*. И между прочим нет оснований сомневаться в том, что сама идея *Gebrauchsmusik* у Хиндемита направлена была против некоторых его современников, например, против Шенберга, против тех композиторов, которые не пожелали зависеть от исторически детерминированного состояния слушательского восприятия.

С проблемой *Gebrauchsmusik*, с проблемой музыки, заранее предназначенной определенному слушателю, связано откровенное,

¹ Schönberg A. Heart and Brain in Music. Style and Idea. New York, 1950, p. 154.

² Merzmann H. Lebensraum der Musik. Rodenkirchen.— Rhein, 1964, S. 113.

принципиальное неприятие Хиндемита Т. Адорно. Активность, энергия Хиндемита несколько не импонировали Адорно. Он начисто отказывал Хиндемиту в высоте ума и вкуса. Просветительское и педагогическое усердие этого мастера Адорно высмеивал самым жестоким образом. «Музыкальное просвещение», «музыкальное воспитание масс», с точки зрения Адорно, в наш век вообще лишено того благородного гуманистического оттенка, который присущ был когда-то этому занятию, и почему вообще этим должен заниматься композитор, художник, творец?

Как известно, Хиндемит видел единственную реальную возможность эффективного музыкального воспитания в активном музицировании, в «делании музыки». Он возлагал надежды на музицирующую семью, музицирующее «сообщество друзей», на школьные и студенческие оркестры, хоры и всевозможные любительские ансамбли. Он всегда готов был сочинять доступную для исполнения этими коллективами музыку. Вероятно, он полагал, что музыкант-любитель, умеющий исполнить музыкальное произведение, сумеет также с должным пониманием слушать музыку. Но разница между самостоятельным музицированием и адекватным восприятием музыки Хиндемитом нигде не учитывается и эта проблема специально им не рассматривается. Хиндемит не говорит о том, насколько полнее и глубже будет слушатель понимать хотя бы его симфонию «Гармония мира», если он уже в состоянии сыграть некоторые «любительские» пьесы, написанные для него Хиндемитом. В противоположность этому Т. Адорно уверен, 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»¹. Шенберг считал возможным «не абсолютизировать» проблему доступности, понятности, массовости искусства, а Хиндемит всю жизнь активно эмпирически решал именно эту проблему. В прямом соответствии с этим находится и выбор Хиндемитом так называемого неоклассицизма как направления творчества в противоположность другим немецким композиторам, сохранявшим более тесную связь с эстетикой экспрессионизма, сформировавшейся в начале века. Приверженность неоклассическому направлению усугубляет неприятие Т. Адорно Хиндемита не только как теоретика «расширенной тональности» и идеолога музыки для любителя, но и как художника. По классификации Адорно, Хинде-

¹ Адорно Т. Как слушать новую музыку. Цит. в переводе А. В. Михайлова (рукопись).

мит в системе современной музыки принадлежит к самому консервативному направлению.

И Адорно и Хиндемит связаны с традициями немецкого гуманистического мирозерцания. Оба они пришли к последовательно антифашизму во всем, что касается духовного и материального бытия современного человека. Но для Адорно Хиндемит — художник-консерватор, а художественный консерватизм бесповоротно, раз и навсегда означает для него идеологическую, этическую, духовную реакционность. Той же оценки удостоивается неоклассицизм И. Стравинского, по мнению Адорно, более удачливого, более талантливого. Конечно, это не простая прихоть, не только «игра вкуса». Отвращение ко всякому «классицизму» разделяют многие художники и исследователи искусства. Еще более прямолинейно писал Г. Рид: «Классицизм [...] всегда представлял силы угнетения. Классицизм это интеллектуальный дубликат политической тирании. Так было в древнем мире и в Римской империи; так было и в эпоху Возрождения, когда классицизм был возобновлен, чтобы выразить новые диктатуры, и с тех пор он стал официальным символом веры капитализма. Где бы кровь мучеников ни пропитывала землю, вы найдете дорическую колонну и, вероятно, статую Минервы»¹. Суждение Г. Рида приводится здесь для того, чтобы демистифицировать сложные построения Адорно, в основе которых все-таки лежит хорошо известный современному читателю вульгарный социологизм предвоенных лет. Ни дорической колонны, ни статуи Минервы нет даже на заднем плане, даже в глубоком подтексте творчества Хиндемита. И хотя известно, что тираны и диктаторы всех времен падки были на все импозантное, монументальное, а также «классически ясное» и «легко воспринимаемое», в случае с Хиндемитом и Стравинским речь идет не о том «классицизме» — не о ложном классицизме, не об эффектных подделках под античную классику в архитектуре, которая, например, узаконена была как официальный «государственный стиль» в Италии Муссолини. С этим монументальным лжеклассицизмом музыка Стравинского и Хиндемита ничего общего не имела.

В кратких и пренебрежительных замечаниях Адорно о Хиндемите подчеркивается недостаток широты и вдохновенности самого дарования этого композитора. Ему, по мнению Адорно, не достаёт свободной интуиции, полета фантазии, пронизательного смелого видения. Он обладает лишь «терпением и тщанием ремесленника», «классицистские формулы он берет буквально и стремится

¹ Read H. The philosophy of modern art. New York, 1953, p. 207.

Слить их с традиционным языком, все более похожим на регеровский»¹. Хиндемит представляется Адорно мертвенно-академическим музыкантом, сочетающим «серьезность с деловой суетой и преданной покорностью [...], с неисправимой положительностью всех тихих в стране сей»². Но главное, чем сама музыка Хиндемита и других «классицистов» отталкивает Адорно, — это ее преднамеренная упорядоченность, игнорирование хаоса, брезгливое отстранение от всего «несоизмеримого» и «несоразмерного», ее «чистота» и «красивость», ее постоянная забота о пропорциональности. Эти качества музыки Хиндемита и Стравинского Адорно расценивает как залог успеха у публики, как причину того, что сегодня зовется «доступностью» и что в свете философии Адорно является порочным, так как скатывается к «массовости», к системе «массовой коммуникации», «индустрии развлечений» и в конечном счете к ложной идеологии, осуществляющей манипулирование личностью в интересах господствующих классов.

Спорить с Адорно по существу проблемы здесь неуместно, а рассматривать проблему неоклассицизма в ее непосредственном отношении к Хиндемиту едва ли имеет смысл в связи с критикой Адорно хотя бы потому, что Адорно как философ и социолог не слишком уж добросовестно и детально вникал в самый материал музыки Хиндемита. Пренебрежение Адорно к этой музыке в послевоенное время граничит с полной глухотой к этой музыке. Для Адорно гораздо важнее его общая концепция. Исходя из этой общей концепции, Адорно написал «Философию новой музыки» и другие концепционные работы об искусстве XX в. Но упомянутая книга относится к 40-м гг., а свои счеты с Хиндемитом Адорно не мог свести до последних лет жизни. В радиодискуссии с Р. Штефаном в 1964 г., когда Хиндемита уже не было в живых, Т. Адорно выразил снова «протест против идеологии Хиндемита». Далее, уточняя критическую позицию по отношению к Хиндемиту и его «школе», Адорно составил в 1967 г. «хронологическую документацию» своих воззрений на творчество Хиндемита по годам: 1922, 1926, 1932, 1939, 1964, 1967, 1968³.

Между тем, Адорно сильно преувеличивал идейный и эстетический антагонизм шенберговской школы, которую он всецело поддерживал, и школы Хиндемита.

¹ Адорно Т. Введение в социологию музыки. Цит. по переводу А. В. Михайлова (рукопись).

² Там же.

³ Adorno Th. W. Ad vocem Hindemith.— Impromptus. Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1968, S. 51—87.

Сущность музыкального неоклассицизма и неоклассический характер искусства Хиндемита совсем иначе объясняет, например, Г. Штробель. Вкратце его теория такова: с начала XIX в. в европейской музыке происходит постоянное усложнение музыкального языка (то есть его одностороннее развитие). Одновременно идет процесс проникновения в музыку «немузыкального» содержания. Музыка «поэтизируется», сближаясь со словом, опирается на литературные программы у Берлиоза, Листа, Вагнера, Р. Штрауса. Романтическая музыка XIX в. «описательна», «живописующа», и Вагнер знаменует победу этой линии развития, а его эпигоны доводят музыку до крайней степени поверхностного сближения с «немузыкальным». Поэтому впоследствии начинается борьба за чистоту «музыкальной сущности», за автономию музыкального образа. Эту борьбу и ведет неоклассицизм. В последние годы жизни Дебюсси указал французам путь к национальной традиции клавесинистов и музыке Ренессанса. Аналогично стилистическое развитие Равеля. То же характерно для Дж. Ф. Малипьеро в Италии.

В этом движении к «абсолютному музыкальному образу» Хиндемит представляет новый тип музыканта, воспитанного в традициях немецкой музыки XVII—XVIII вв. Многие отличает его от романтического художника XIX в. с его «исключительной личностью», автобиографичностью творчества, выражением переживаний «от первого лица». Для Вагнера «личное» неотделимо от художественного. Хиндемит же, юмористически обращаясь к музыковедам, с пером в руках стоящим у его мастерской, предлагает им вспомнить, что приходящие к портному должны прежде всего интересоваться качеством сшитого им костюма, а не пытаться писать портрет с него самого. И тем более — не пытаться выискивать в сшитом костюме портретное сходство с портным. «Хиндемит обращается, — пишет Г. Штробель, — к тем великим традициям немецкой музыки, которые утерял XIX в., несмотря на его внешне блестящий взлет, — к традициям искусства И. С. Баха, творчество которого решающе воздействовало на стилистическое развитие Хиндемита»¹. Музыкальный язык Хиндемита, в котором простое трезвучие баховских времен разрослось в четырех-пятизвучный аккорд, а терция потеряла доминирующее положение в мелодии и гармонии, где нет вообще дифференциации мажора и минора, где кварты, квинты, секунды и септимы стали совершенно равноправными, был весьма целесообразным для «необахианской» полифонии, способной создать стиль высокохудожественной простоты, стиль общительного искусства.

¹ Strobel H. Paul Hindemith. Mainz, 1948, S. 14.

Противостоит концепциям Т. Адорно и позиция современного исследователя творчества Хиндемита, швейцарского музыковеда А. Бринера, определившаяся в его статье «Пауль Хиндемит и прогресс века». Главная мысль Бринера — о вредном, упрощенческом представлении о так называемом «прогрессе века», прогрессе искусства. В противопоставлении «прогресса» и «регресса» в искусстве та часть антитезы, которая определяется как «регресс», отбрасывается вообще. Классический пример тому «тональность» и «атональность». Для «прогрессистов» нет сомнений в том, что тональность должна погибнуть как «регресс». То же касается антитезы Шенберг — Хиндемит: Шенберг остается, Хиндемит исчезает. Критерием прогрессивности в таких рассуждениях служит реализация возможностей технического прогресса в самой музыке, то есть применение новых источников звука, новые способы монтирования звучащих материалов и т. п. А свобода понимается как свобода от норм тонального письма. Хиндемит отказывался от антитетического представления о прогрессе в искусстве, поскольку это представление зачеркивало наследие прошлого как неполноценное, недоразвитое. Такой прогресс означал свободу от гармонической функциональности, от метрического порядка, от абсолютной высоты звука, от инструментального воспроизведения музыки, от исполнителя, заменяемого техническим устройством, и даже от самого композитора, если вместо него сможет действовать электронно-вычислительная машина. Таким образом, Хиндемит, а следом за ним и А. Бринер доказывают несостоятельность позитивистского «эволюционного» мышления в применении к искусству, где на протяжении всей его истории традиция и новаторство не являются антитетическими, взаимоисключающими понятиями, а сосуществуют в сложных взаимоотношениях.

Ни Шенберг, ни Хиндемит не довели при жизни свои теоретические системы до полного прояснения и завершения и оба они в творчестве были шире своих теоретических доктрин. Последующий исторический период уже несколько притупил остроту этого антагонизма. В дальнейшем процесс сглаживания таких противоречий будет еще более интенсивным, так как появятся и уже появились более острые, более крайние конфликты и антагонизмы. Кроме того, А. Бринер утверждает, что тональная система, которая сложилась в поздних сочинениях Хиндемита, уже не согласуется с его учением о расширенной тональности. В конце 30-х гг. Хиндемит еще надеялся открыть тайну всех связей и установить основу единства музыки, рационально объяснить сущность этого искусства. Но далее часто, как говорит А. Бринер, его посещали демоны сомнения и страха. И тогда он создавал свои самые буйно-импульсивные сочи-

нения, начиная с вокального цикла ор. 18 и до поздних его мотетов. Бринер отмечает постоянное присутствие в произведениях Хиндемита некоего тайного конфликта: между той стороной жизни, которая поддается рациональному объяснению и хаосом иррационального. Кайзер в опере «Гармония мира» искушаем желанием бежать от хаоса, от той непроглядной ночи, которая неподвластна ясным законам строения вселенной. Это ночь человеческого духа и ночь человеческого безумия. Кеплер, другой персонаж той же оперы, находится в состоянии безграничного и непобедимого восхищения перед стройностью и гармоничностью мира. Он всецело погружен во внутреннее созерцание «гармонии вселенной», которую нарушают лишь «частные» диссонансы жизни. Как полагает А. Бринер, отчаяние Кайзера коснулось и самого Хиндемита. Но в душе его жил также и Кеплер, с его волей к порядку, с его верой в силу закономерностей, в мировую гармонию: «Его поздние годы [...] были непрекращающейся ставкой между здравым смыслом и хаосом, порядком и разрушением, Кеплером и Кайзером. [...] С Кайзером по левую руку, с Кеплером по правую писал он такие произведения, как «Долгая рождественская трапеза» [...], как органный концерт 1962 г., оканчивал свою первую мессу и начинал вторую»¹.

Усилиями западноевропейских, главным образом, немецких исследователей к концу 60-х гг. создана была столь обширная литература о Хиндемите, что появилась, наконец, реальная возможность рождения капитального труда о его творчестве. Это книга А. Бринера, вышедшая в 1971 г. и посвященная «памяти первого биографа Хиндемита Генриха Штробеля». Названное исследование имеет много преимуществ по сравнению со всеми предшествующими. Оно охватывает всю творческую жизнь композитора, основано на богатом документальном материале. Исследование велось уже на базе организованного «Фонда Хиндемита», располагающего архивами дома Хиндемита в Блонэ и издательства Шотт в Майнце. Книга Бринера сочетает принцип биографически-документального жизнеописания с исследованием стилистической эволюции. Вероятно, она была бы еще богаче, если бы автор имел возможность свободно пользоваться всеми архивными материалами, которые, однако, согласно завещаниям композитора и его жены, все еще не доступны для публикаций. Особенно примечателен труд Бринера тем, что автор его — человек широкого культурно-исторического кругозора, не похожий на узкого музыковеда-технолога, которого интересуют

¹ Briner A. Hindemith und der Fortschritt des Jahrhunderts. «Melos», 1966, № 7—8, S. 223.

лишь вопросы техники композиции. Бринер чувствует глубокую связь творчества Хиндемита и всей его эволюции с современными философскими, религиозными, культурно-историческими тенденциями и не старается уберечь от сложности стоящих перед ним в этой связи задач.

Возвращаясь к обзору литературы о Хиндемите на русском языке, приходится признать, что общее направление трезвых и проницательных оценок Б. Асафьева разделялось другими критиками лишь до середины 30-х гг., да и сам Асафьев впоследствии не возвращался к этой фигуре. Сложность сменяющихся политических ситуаций в 30—50-е гг. помешала дальнейшему знакомству русских музыкантов и публики с творчеством Хиндемита. На почве скудной, а часто и недостоверной информации о сочинениях и педагогической деятельности Хиндемита в Германии, Швейцарии и США складывались предрассудки и предубеждения против этого композитора и его идейно-эстетических принципов. Поворот к объективному изучению его творчества в нашей стране произошел в конце 50-х гг. С этого времени литература о Хиндемите на русском языке интенсивно обогащалась. Если в 1957—1959 гг. это были главным образом рецензии и немногочисленные журнальные статьи, то в 60-х гг. появились ценные исследования в научных сборниках и ряд содержательных предисловий к изданиям сочинений. Некоторые из этих предисловий по научной ценности могут соперничать с исследовательскими статьями. Особенно следует отметить статьи Ю. Холопова и его предисловие к изданию «Ludus tonails» (1964), предисловия Б. В. Левика к партитурам симфоний «Гармония мира» и «Матис-художник» (1966, 1968). Значителен вклад музыковеда Т. Н. Левой в разработку ряда теоретических проблем творчества Хиндемита (трактовка жанров и форм, тематизм, гармония, полифония, инструментовка)¹. С конца 60-х гг. творческое наследие Хиндемита становится постоянным источником тем для студенческих дипломных работ и диссертаций. И все же приходится отметить, что музыковедческая мысль не поспевает за достижениями концертной практики. Широкое признание исполнителями и публикой музыки Хиндемита сегодня ушло далеко вперед.

¹ Статьи в сборниках, соавторство в монографии «Пауль Хиндемит» (1974), кандидатская диссертация «Инструментальное творчество Хиндемита. Проблемы стиля».

Литература¹

НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ:

- Асафьев Б. (и другие). Пауль Хиндемит и его квартет. — «Жизнь искусства», 1929, № 5, с. 14.
- Бать Н. Полифонические формы в симфоническом творчестве П. Хиндемита. — В кн.: Вопросы музыкальной формы. Вып. 2. М., «Музыка», 1972, с. 286—310.
- Беляев Виктор. Пауль Хиндемит. — «Современная музыка», 1924, янв. — февр., с. 3—8.
- Беляев В. Фортепианный концерт Хиндемита ор. 36 № 1. — «Современная музыка», 1927, № 25, с. 69—70.
- Беляев Виктор. Пауль Хиндемит. Очерк. Л., «Тритон», 1927.
- Бергер Л. Контрапунктический принцип композиции в творчестве Хиндемита и его фортепианный цикл «Ludus tonalis». — В кн.: Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., «Музыка», 1971.
- Блинова В. Каждый вечер — концерт [о концерте из сочинений Хиндемита]. — «Горьковский рабочий», 1967, 30 марта.
- Богуславский Сергей. Два этюда о современной немецкой музыке. — «Пролетарский музыкант», 1929, № 7/8, с. 73—77.
- Буттинг Макс. История музыки, пережитая мной. М., Музгиз, 1959, с. 151, 158, 160, 162, 169, 171, 187, 188, 195, 198, 202—204, 206—209, 214, 215, 240, 258, 260, 290.
- Веприк А. Пауль Хиндемит. — «Музыка и революция», 1928, № 5/6, с. 22—26.
- Веприк А. Встречи с Хиндемитом, Шенбергом и Равелем. — «Советская музыка», 1964, № 12, с. 110—117.
- Г. Ш. [По страницам зарубежной музыкальной прессы]. — «Советская музыка», 1940, № 7, с. 93.
- Г. Ш. [По страницам зарубежной музыкальной прессы]. — «Советская музыка», 1941, № 1, с. 91.
- Г. Ш. Такова буржуазная «свобода творчества». — «Советская музыка», 1958, № 6, с. 175—177.

¹ Список литературы составлен О. Леонтьевой.

- Глебов И. Новая музыка [современная немецкая музыка, «Шестерка»]. «Новая музыка». Вып. 1. Л., «Тритон», 1924, с. 1—17.
- Глебов Игорь. Хиндемит и Казелла. — «Современная музыка», 1925, № 11, с. 11—13.
- 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.
- Глебов И. Пауль Хиндемит. — «Красная газета» (вечерний вып.), 1927, 6 дек.
- Глебов Игорь. Элементы стиля Хиндемита. — «Новая музыка», год 2. Вып. 2. Л., «Тритон», 1927, с. 7—23.
- Григорьев С. Дети поют Хиндемита. — «Советская музыка», 1967, № 9, с. 153.
- Грицевич В. Интересная программа [рецензия на концерт из произведений Хиндемита и Стравинского]. — «Музыкальная жизнь», 1968, № 10, с. 6.
- Грошева Е., Саква К. Впечатления о «Варшавской осени» 1959 года. — «Советская музыка», 1959, № 12, с. 158—164.
- Друскин М. Фортепиано в творчестве Хиндемита. — «Новая музыка», год 2. Вып. 2. Л., «Тритон», 1927, с. 25—37.
- Друскин М. С. Новая фортепианная музыка. Л., «Тритон», 1928.
- Друскин М. Хроника западноевропейской музыкальной жизни. — «Советская музыка», 1933, № 2, с. 131.
- Друскин М. Пути развития современной зарубежной музыки. — В кн.: Вопросы современной музыки. Л., «Музыка», 1963, с. 156—178.
- Друскин М. Берлин начала 30-х годов. — «Советская музыка», 1970, № 2, с. 105—116.
- За рубежом. — «К новым берегам», 1929, № 2, с. 63, 64—65.
- За рубежом. В фашистской Германии. — «Советская музыка», 1935, № 6, с. 83—84.
- Задерацкий В. Полифония как принцип развития в сонатной форме Шостаковича и Хиндемита. — В кн.: Вопросы музыкальной формы. Вып. 1. М., «Музыка», 1967, с. 231—277.
- Золотов А. Учивший мыслить. — «Неделя», 1964, 18 янв.
- Исполняется впервые — «Охотник едет через лес». — «Московская правда», 1959, 8 ноября.
- [«Кардильяк» Хиндемита. Из чехословацкого журнала] — «Советская музыка», 1958, № 12, с. 128.
- Келдыш Ю. Линдберговский перелет. — «Пролетарский музыкант», 1929, № 5, с. 19—23.
- Келдыш Ю. «Музыка быта» в Германии. — «Пролетарский музыкант», 1929, № 5, с. 19—23.
- Келдыш Ю. «Варшавская осень» 1958. — «Советская музыка», 1959, № 1, с. 156; № 2, с. 165.
- Кон Ю., Холопов Ю. О теории Хиндемита. — «Советская музыка», 1963, № 10, с. 40—50.
- Корев Ю. Вечер альтовых сонат. — «Советская музыка», 1959, № 8, с. 137—138.
- [Краткие биографические сведения о композиторах, исполнявшихся в интернациональных камерных концертах в Зальцбурге]. — «К новым берегам», 1923, № 1, с. 31, 56, 53.

- Крейн Ю. Дариус Мийо. — «Советская музыка», 1957, № 8, с. 127—132.
- Левая Т., Леонтьева О. Пауль Хиндемит. М., «Музыка», 1974.
- Левая Т. Полифония в крупных формах Хиндемита. — В кн.: Полифония. М., «Музыка», 1975, с. 141—172.
- Левая Т. Соотношение горизонтالي и вертикали в фугах Шостаковича и Хиндемита. — В кн.: Полифония. М., «Музыка», 1975, с. 228—248.
- Левая Т. Н. Инструментальное творчество Хиндемита. Проблемы стиля. Автореферат диссертации. Горький, 1975.
- Левик Б. [Предисловие к русскому изданию партитуры симфонии «Матис-художник»], М., 1966.
- Левик Б. [Предисловие к русскому изданию партитуры симфонии «Гармония мира»]. М., «Музыка», 1968.
- Леонтьева О. Карл Орф и Пауль Хиндемит. — В кн.: Музыка и современность. Вып. 1. М., Музгиз, 1962, с. 243—302.
- 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., «Советский композитор», 1964, с. 31—40.
- Леонтьева О. Пауль Хиндемит. — «Музыкальная жизнь», 1968, № 2, с. 15—17.
- Майкапар А. Звучит музыка Хиндемита. Гнесинские вечера. — «Музыкальная жизнь», 1969, № 4, с. 5, 9.
- Малько Н. А. Воспоминания. Статьи. Письма. Л., «Музыка», 1972, с. 10, 129, 140, 178, 234, 244, 250, 252, 286, 291, 301.
- 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.
- Окропиридзе Г. Музыка «Космоса» и ее автор. (К 70-летию Хиндемита). — «Молодежь Грузии», 1965, 6 ноября.
- Опера П. Хиндемита в Милане [«Кардильяк»]. — «Советская культура», 1964, 17 марта.
- Пажитнов Л. Творческое наследие Баухауза. — «Декоративное искусство», 1962, № 6, 7.
- Памяти Хиндемита. — «Известия», 1964, 7 янв.
- Попов И. Новаторство формальное и подлинное. — «Советская культура», 1961, 13 июня.
- Прейснер Э. (Берлин). Фестиваль камерной музыки в Баден-Бадене. — «Музыкальное образование», 1928, № 4/5, с. 44—47.
- Реблинг Э. Художественная исповедь двух композиторов. — «Советская музыка», 1958, № 3, с. 128—133.
- Розеншильд К. Религия и музыка современного Запада. — «Советская музыка», 1964, № 8, с. 106—116.
- Розеншильд К. Музыкальное искусство и религия. Исторический очерк. М., «Советский композитор», 1964.
- Рубин Марсель. Венский музыкальный сезон. — «Советская музыка», 1958, № 8, с. 140—143.

- 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.
- Сабинина М. В Большом зале консерватории. — «Советская музыка», 1958, № 1, с. 111.
- Скатурицкий В. Кризис буржуазной музыкальной эстетики. — «Советская музыка», 1959, № 9, с. 49.
- Смирнов М. Анатолий Ведерников. — «Советская музыка», 1960, № 12, с. 133—134.
- Старые влияния в новой западной музыке (пер. Б. Юргенсона). — «Музыкальная культура», 1924, № 3, с. 214.
- Фестиваль в Донауэшингене (пер. В. Беляева). — «Современная музыка», 1926, № 17—18, с. 212—213.
- Фомин В. [Предисловие к русскому изданию «Метаморфозы тем Вебера», переложение для ф-п. в 4 руки]. Л., «Музыка», 1968.
- Холопов Ю. Проблема основного тона аккорда в теоретической концепции Хиндемита. — В кн.: Музыка и современность. Вып. 1. М., Музгиз, 1962, с. 303—336.
- Холопов Ю. Пауль Хиндемит и его «Ludus tonalis». — В изд.: Хиндемит Пауль. «Ludus tonalis» (Klavier). М., «Музыка», 1964.
- Холопов Ю. О трех зарубежных системах гармонии. — В кн.: Музыка и современность. Вып. 4. М., «Музыка», 1966, с. 216—255.
- Ш. Берлинский сезон и новейшая музыка (Письмо из Берлина). — В кн.: Музыкальная летопись. Статьи и материалы, кн. 2. Под ред. А. Н. Римского-Корсакова. Пг., «Мысль», 1923.
- Шахназарова Н. Проблемы музыкальной эстетики в теоретических трудах Стравинского, Шенберга, Хиндемита. М., «Советский композитор», 1975.
- 16 ноября. 70 лет со дня рождения Хиндемита. — «Музыкальная жизнь», 1965, № 19, с. 23.
- Ширинский В. Первый квартет Хиндемита. — «Современная музыка», 1924, янв. — февр., с. 8—9.
- Ширинский В. Сонаты Хиндемита ор. 11. — «Современная музыка», 1924, янв. — февр., с. 11—14.
- Шнеерсон Г. Народный фронт и передовое искусство Запада. — «Советская музыка», 1938, № 3, с. 98—101.
- Шнеерсон Г. Против додекафонии. — «Советская музыка», 1955, № 12, с. 117—120.
- Шнеерсон Г. Заметки о зарубежном музыковедении. — В кн.: «Вопросы музыковедения», т. 2. М., Музгиз, 1956, с. 453—505.
- Шнеерсон Г. Заметки о музыкальной жизни Запада. — «Советская музыка», 1956, № 5, с. 163.
- Шнеерсон Г. Пути и перепутья современной музыки. — «Советская музыка», 1957, № 11, с. 124—132.
- Шнеерсон Г. О музыке живой и мертвой. М., «Советский композитор», 1960, с. 10, 11, 14, 28, 29, 75, 96, 111—138, 240, 242, 246—249, 275, 276; изд. 2-е, 1964.
- Шнеерсон Г. Памяти Хиндемита. — «Советская культура», 1964, 7 янв.

- Шнитке А. Б. Изучая ремарки Хиндемита. — «Советская музыка», 1971, № 5, с. 102—108.
- Шнитке А. Б. Пауль Хиндемит и его фортепианная музыка. Автореферат диссертации. Л., 1971.
- Этингер М. Гармония и полифония (заметки о полифонических циклах Баха, Хиндемита, Шостаковича). — «Советская музыка», 1962, № 12, с. 29—34.
- Этингер М. Гармония в полифонических циклах Хиндемита и Шостаковича. — В кн.: Теоретические проблемы музыки XX века, Вып. 1. М., «Музыка», 1967, с. 441—471.
- Юдин Г. Новое в программах [о «Питтсбургской симфонии»]. — «Советская музыка», 1965, № 6, с. 92.

НА ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКАХ:

- Abendroth W. Deserteure des Avantgardismus. — «Die Zeit», Hamburg, 1956, 26. Juli.
- Abendroth W. Paul Hindemith. — «Das Einhorn. Jahrbuch der Freien Akademie der Künste». Hamburg, 1957.
- Abert H. Illustriertes Musik — Lexikon. Stuttgart, Engelhorn, 1927, S. 202.
- Adorno Th. W. Paul Hindemith. «Neue Blätter für Kunst und Literatur», IV, 1922, S. 103.
- Adorno Th. W. Kammermusik von Paul Hindemith. — «Die Musik», 1926, H. 1, S. 24—28.
- Adorno Th. W. Kritik des Musikanten. — «Frankfurter Zeitung», 1932, 12 März.
- Adorno Th. W. Konzertmusik für Solobratsche und Kammerorchester. — «Die Musik», 1932, H. 4, S. 299.
- Adorno Th. W. Früher Irrtum. — «Schweizer Monatshefte», XLIII, 1964, H. 10.
- Adorno Th. W. Ad vocem Hindemith, eine Dokumentation. — In: Impromptus. Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1968, S. 51—87.
- Albersheim G. Geist und Materie in der Musik. — «Schweizerische Musikzeitung», 1964, H. 4. S. 218—224.
- Alphonse B. «Das Marienleben» — Horizons and Limitations. — «Nutida musik», VIII, 1964/65, S. 171—177.
- Altmann W. Handbuch für Streichquartettspieler. Berlin, 1928.
- Altwein E. F. W. Bemerkungen zu Paul Hindemiths «Unterweisung im Tonsatz». — «Die Musikforschung», XXIII, 1970, S. 54—55.
- Amar L. Freundschaft mit Paul Hindemith. — «Melos», 1955, H. 7/8, S. 314.
- Antholz H. Musik als Ludus tonalis. — «Musik im Unterricht» (B), 1966, H. 9.
- Austin W. Hindemith's «Frau Musica». The Versions of 1928 and 1943 compared. — Essays on music in honor of A. Th. Davison. 1957, p. 265—271.
- Austin W. Music in the 20-th century. New York, W. W. Norton, 1966, S. 396—416.
- Bach R. Zur Neufassung der Oper «Cardillac» von Paul Hindemith. Frankfurter Programmheft, 1953.

- Baker's Biographical Dictionary of Musicians, 5-th Edition. New York, Schirmer, 1958. p. 717—719.
- Bauer R. Das Konzert. Berlin, Safari, 1955, S. 650—680.
- Bauer R. Oper und Operette. Ein Führer durch die Welt der Musikbühne. Berlin, Darmstadt, Wien, C. A. Koch, 1959, S. 146—153.
- Begeisterung für Hindemiths «Cardillac» in Bratislava. — «Melos», 1965, № 2, S. 61.
- Bekker P. Plöner Musiktag. — «Die Musik», 25, 1932/33, S. 389.
- Benninghoven E. Der Geist im Werke Hindemiths. — «Die Musik», 1929, H. 10, S. 718—723.
- Berger G. Der Weg Paul Hindemiths. — «Musik im Unterricht» (B), 1960, H. 11.
- Berten W. Paul Hindemiths Oratorium «Das Unaufhörliche». — «Zeitschrift für Musik», 99, 1932, S. 475—477.
- Besprechungen... P. Hindemith: Komponist in seiner Welt. — «Schweizerische Musikzeitung», 1961, № 3.
- Biancolli L., Mann W. S. The Analytical Concert Guide, 3-rd Edition. London, Kassel, 1964, p. 293—307.
- Bircher M. Von Boethius bis Hindemith. — «Librarium», [Zürich], XIII, 1970, S. 134—161.
- Boatwright H. Hindemith as a Teacher. — «The Musical Quarterly», 1964, № 3, p. 279—289.
- Boatwright H. Hindemith in Amerika. — «Philharmonische Blätter», herausgegeben von dem Berliner Philharmonischen Orchester, 1970/71, H. 3, S. 10—14.
- Borba T., Lopes G. F. Dicionário de musica, vol. 1. Lisboa, Edição Cosmos, 1962, p. 654—656.
- Borris S. Einführung in die moderne Musik. Halle, 1950.
- Borris S. Hindemiths harmonische Analysen. — Festschrift Max Schneider, Leipzig, 1955.
- Borris S. Paul Hindemith. — In: Stilportraits der Neuen Musik, Bd. 2. Berlin, Merserburg, 1961, S. 65—74.
- Borris S. Hindemiths musikerzieherisches Vermächtnis. — «Musik im Unterricht» (B), 1965, H. 11.
- Borris S. Der Schlüssel zur Musik von heute. Düsseldorf, 1967.
- Borris S. Vergleichende Stilanalyse: Alban Berg — Paul Hindemith. — In: Versuche musikalischer Analysen. Berlin, Merserburger, 1967, S. 34—41.
- Borris S. Hindemiths posthum fertiggestelltes Lehrsystem. — «Musik und Bildung», II, 1970, S. 434—437.
- Borris S. Hindemith — heute. — «Musik und Bildung», 1974, H. 6, S. 359—362.
- Brennecke W. Begegnung mit Hindemith. — «Musica», 1958, H. 3, S. 153—154.
- Brennecke W. Die Metamorphosenwerke von Richard Strauss und Paul Hindemith. — «Schweizerische Musikzeitung», 1963, H. 3, S. 129; H. 4, S. 199.
- Bresch A. Musik zum Isenheimer Altar. Hindemiths Symphonie «Mathis der Maler». — «Zeitschrift für Musik», 101, 1934, S. 1203—1207.
- Breuer R. Uraufführungen von Hindemith und Milhaud in New York. — «Melos», 1963, H. 9, S. 312—313.
- 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.
- Briner A. Hindemith dirigiert seine «Pittsburgh-Symphonie». — «Melos», 1959, H. 4, S. 125.
- Briner A. Hindemith's «Pittsburgh-Symphony». — «Melos», 1959, H. 9, S. 252—255.
- Briner A. A new comment on tonality by Paul Hindemith. — «Journal of Music Theory», V, 1961, S. 109—112.
- Briner A. Hindemith und der Fortschritt des Jahrhunderts. — «Melos», 1966, H. 7/8, S. 216—223.
- Briner A. Paul Hindemith. — «Universitas», XXI, 1966, S. 1273—1284.
- Briner A. Hindemith und Winterthur. — «Melos», 1969, H. 4, S. 167—175.
- Briner A. Entstehung und Aussage der Oper «Mathis der Maler». — «Melos», 1970, H. 11.
- Briner A. Paul Hindemith. Zürich — Mainz, Atlantis — Schott, 1971.
- Briner A. Hindemith und Adornos Kritik des Musikanten. — «Musik und Bildung», 1974, H. 6, S. 353—358.
- Brodde O. Paul Hindemith. — «Der Kirchenchor», XXIV, 1964, S. 3.
- Broman S. Hågkomster av Paul Hindemith. — «Nutida musik», VIII, 1964/65, S. 178—179.
- Büthe O. Paul Hindemith — Emigration und Rückkehr nach Europa. Katalog der Gedenkausstellung, Stadt- und Universitätsbibliothek. Frankfurt/Main, 1965, 12 Nov. bis 18 Dez.
- Cahn P. Hindemiths Kadenzen. — In: Hindemith-Jahrbuch. Annales Hindemith, 1971/1, Mainz, 1971, S. 80—134.
- Candé R. de. Dictionnaire des Musiciens. Paris, Microcosmos édition de seuil, 1964, p. 114—115.
- Cazden N. Hindemith and Nature. — «Journal of the American musicological society», 1954, № 2, p. 161—164.
- Clough F. F., Cuming G. Y. The World's Encyclopaedia of Recorded Music. London, The London Gramophone Corp., 1952, p. 281—282, 785.
- Cobbett W. W. Cyclopedie Survey of Chamber Music. London, 1963.
- Connor H. Paul Hindemith: «Das Unaufhörliche». Oratorium nach Worten von Gottfried Benn. — «Die Musik», 25, 1932/33, S. 142—143.
- Copland A. Unsere neue Musik. München, 1947, S. 83—86.
- Cowell H. The Concerto for Woodwinds, Harp and Orchestra. — «Musical Quarterly», 35, 1949, p. 463.
- Curjel H. Oskar Schlemmer und die abstrakte Bühne. — «Melos», 1962, № 1, S. 34.
- Czerny P. Opernbuch. Berlin, Henschelverlag [1959].
- Dallapiccola L. Ricordi di Paul Hindemith. — «Musica d'oggi», 1964, № 1, p. 10.
- Daniel O. 1895—1963. Hindemith. — «Musical America», 1964, № 1, p. 59.
- Darrel R. D. The Gramophone Shop Encyclopedia of Recorded Music, compiled by —, with a foreword by Lawrence Gilman. New York, The Gramophone Shop, 1936, p. 233.

- Davenel G. «Nusch-Nuschi» in Antwerpen.— «Melos», 1933, № 4.
- David K. H. Paul Hindemith. «Mathis der Maler». — «Schweizerische Musikzeitung», 1938, H. 5, S. 313—316.
- Der junge Melos-Leser schreibt Klavierlehrer contra Hindemith. Zürich, 1961.
- Dettelbach H. von. Breviarium musicae. Graz, Stiasny, 1967.
- Dibelius U. 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.
- Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. 6. Kassel, Bärenreiter, 1957, S. 440—451.
- Doflein E. Chorwerke Hindemiths.— «Musikblätter des Anbruch», 1928, H. 9/10, S. 421—423.
- Doflein E. Hindemiths Lieder für Singkreise.— «Musikantengilde», 7, [1929], S. 93—98, 111—115.
- Doflein E. Die sechs Streichquartette von Paul Hindemith.— «Schweizerische Musikzeitung», 1955, H. 6, S. 413—421.
- Dorran F., Carter E. Pittsburgh-Symphony.— «The Musical Quarterly», 1959, Okt.
- Douglas J. R. The composer and his music on record.— «Library Journal», XCII, 1967, p. 1117—1121.
- Dufourcq N. La Musique, vol. 2. Paris, Larousse, 1965, p. 145—147.
- E. Der alte «Cardillac» in Wuppertal.— «Melos», 1960, № 6.
- E. Lt. Paul Hindemith: Suite französischer Tänze.— «Melos», 1959, № 10.
- Eaglefield-Hull A. Das neue Musiklexikon. Nach dem Dictionary of Modern Music and Musicians, übersetzt und bearbeitet von Alfred Einstein. Berlin, Hesse, 1926, S. 276—277.
- Eckstein P. Hindemithova «Harmonie světa». — «Hudebni rozhledi», 1957, № 17.
- Ehinger H. Uraufführungen in der Schweiz: «Mathis der Maler». — «Schweizerische Musikzeitung», 1938, Juni.
- Ehinger H. Paul Hindemith und die Schweiz.— «Neue Zeitschrift für Musik», 1964, H. 3, S. 102—103.
- Einstein A. Von Schütz bis Hindemith. Essays über Musik und Musiker. Zürich-Stuttgart, Pan — Verlag, 1957, S. 147—152.
- Engel H. Das Instrumentalkonzert. Leipzig, 1932.
- Engel H. Musik der Zeiten und Völker. Wiesbaden, Breitkopf und Härtel, 1968, S. 53—57.
- Eppstein H. Hindemith och traditionen.— «Nutida musik», III, 1959/60, S. 6—9.
- Epstein P. Paul Hindemiths Theatermusik.— «Die Musik», 1930/31, H. 8, S. 582—587.
- Erinnerungen an Paul Hindemith. Beiträge von Darius Milhaud, Otto Erhardt, Hans Hartleb, Martha Graham, Otto Wiener.— «Opernwelt», 1964, H. 2.
- Erinnerungen an Paul Hindemith.— Hindemith-Jahrbuch. Annales Hindemith, 1971/1, Mainz, 1971, S. 144—160.
- Erpf H. Vom Wesen der neuen Musik. Stuttgart, Schwab, 1949.
- Evans P. Hindemith's Keyboard Music.— «The Musical Times», 97, 1956, Nov., p. 572—577.
- Ewen D. The book of modern composers. New York, Knopf, 1950, p. 301—315.

- Fecker A. Elementare Einführung in das Werk Paul Hindemiths. — «Musik im Unterricht» (B), 1959, H. 9.
- Fellmann H. G. «Cardillac» in Essen. — «Melos», 1947, H. 14, S. 419—421.
- Fiechtner H. Hindemith und Orff in Linz. — «Musica», 1954, H. 7, S. 312—313.
- Fiechtner H. Auftakt mit Dirigenten vom Format. — «Musica», 1958, H. 12, S. 750—751.
- Finscher H. A. Hindemiths Geschichtlichkeit. — «Musica», 1971, H. 4, S. 345—348.
- Finscher L. Paul Hindemith — Versuch einer Neuorientierung. — «Musik und Bildung», 1974, H. 6, S. 350—352.
- Fischer K. von. Paul Hindemith — Musica humana. — «Schweizerische Musikzeitung», CVI, 1966, S. 147—151.
- Flehtner H. A. Hindemiths Sonate für Kontrabass. — «Melos», 17, 1950, S. 184.
- Forneberg E. Hindemith und das Volkslied. — «Musik im Unterricht» (B), 1959, H. 5.
- Forneberg E. Hindemith und der Bachsche Choral. — «Musik im Unterricht» (B), 1959, H. 11.
- Forneberg E. Musica mundana — Die Passacaglia aus Hindemiths «Die Harmonie der Welt». — «Musik im Unterricht» (B), 1961, H. 7/8.
- Foss L. In memoriam: Paul Hindemith. — «Perspectives of New Music», II, 1963/64, H. 2, p. 2—4.
- Fraser A. Paul Hindemith. — «Music and Letters», 1929, [10]. p. 167.
- Fröhlich M. Die akustischen Grundlagen von Hindemith's Unterweisung im Tonsatz. Ein kritischer Kommentar. Jena, [1956].
- Gatti G. M. «L'armonia del mondo». — «Nuovo antologia di lettere, scienze ed arti», 471, Florenz, Rom, 1957, p. 383—388.
- Geissmar B. Musik im Schatten der Politik. Erinnerungen. Zürich, 1948.
- Gerstenberg W. Paul Hindemith. — «Universitas», XIX, 1964, S. 1243—1249.
- Gillesberger H. Paul Hindemiths letztes Werk. — «Das Josefstädter Heimatmuseum», Wien, 1964, H. 38, S. 334.
- Gleich C. van. De Sinfonische Metamorphosen van Hindemith. — «Mens en Melodie», 15, 1960, S. 21—23.
- Goldmann R. F. Symphonic Dances. Sonata for Clarinet and Piano. — «Musical Quarterly», 38, 1952, S. 487.
- Goléa A. Musik unserer Zeit. Eine kritische Darstellung ihrer Hauptströmungen. München, 1955.
- Gottwald C. Hindemiths Messe. — «Melos», 32, 1965, S. 386—391.
- Gottwald C. Hindemiths Messe. — «Musik und Bildung», 1974, H. 6, S. 370—373.
- Gräter M. Konzertführer Neue Musik. Frankfurt/Main, 1955.
- Gregor G. Hindemiths «Gesang an die Hoffnung». — «Musik im Unterricht», 44, 1953, H. 4, S. 212—213.
- Griesbach K. R. Der Musiktheoretiker Schönberg — ein Vorläufer Hindemiths? — «Musik und Gesellschaft», 1966, H. 11, S. 726—729.

- Griesbach K. R. Errungenschaften und Grenzen neuer Musiktheorie. — «Musik und Gesellschaft», XVIII, 1967, S. 454—458.
- Grove's Dictionary of Musik and Musicians, vol. 4. 5-th Edition. London, Macmillan, 1954, p. 286—291.
- Gurlitt W. Paul Hindemith. — «Universitas», 1, 1946, S. 196—201.
- Gurlitt W. Musikgeschichte und Gegenwart. Eine Aufsatzfolge. Tl. 1: Von Musikgeschichtlichen Epochen. Wiesbaden, Franz Steiner, 1966, S. 202—207.
- Günther S. «Sancta Susanna» op. 21. — «Melos», 1924/25, H. 4, S. 250—260.
- H. W. Z. Paul Hindemith: Sonate für Basstuba und Klavier. — «Melos», 1959, № 4.
- Haack H. Der Finalsatz aus Hindemiths Konzert für Orchester op. 38. — Hindemith-Jahrbuch. Annales Hindemith, 1971/1, Mainz, 1971, S. 63—79.
- Haenni G. Paul Hindemith en Valais et «La Chanson Valaisanne». — «Schweizerische Musikzeitung», 1942, H. 2. S. 95.
- Hamburger P. Aschehous Musikleksikon. København, Aschehous, 1957, S. 395—397.
- Handschin J. Gedenkschrift. Aufsätze. [Die Lehre von der Sphärenharmonie; Die Sphärenharmonie in der Geistesgeschichte; Die Musik in der deutschen Jugendbewegung.] Bern, 1957.
- Hart W. Form und Ausdruck: Hindemiths Violinkonzert. — «Berliner Musikbericht», 1947, № 1, H. 5, S. 5—8.
- Hauswald G. Hindemiths Weihnachtsoper. Mannheim. — «Musica», 1962, H. 1, S. 24.
- Häusler J. Der Klassiker Paul Hindemith. — «Melos», 1964, H. 1, S. 5—9.
- Häusler J. Musik im 20. Jahrhundert von Schönberg zu Penderecki. Bremen, Carl Schünemann, 1969.
- Häusler J. Von fünfzig Jahren, in Dokumentation.— «Donaueschinger Musiktage 1971», Programmheft, S. 6—14.
- Heindrichs H. A. Glänzender Start des Musiktheaters in Gelenkirchen. — «Melos», 1966, № 12, S. 416.
- Helm E. Hindemith's «Harmony of the World». — «Music Review», 1957, № 18, S. 320.
- Helm E. Hindemith Uptown.— «Musical America», 1963, № 5.
- Henze H. W. Das neue Marienleben. — «Melos», 1949, H. 3, S. 75.
- Herberger R. Die Viola d'amore. — «Musica», IV, 1950, S. 95—96.
- Herrmann H. Wiener Konzertsaison auf vollen Touren. — «Österreichische Musikzeitschrift», 1963, H. 12, S. 577—578.
- Herzfeld F. Musica Nova. Die Tonwelt unseres Jahrhunderts. Berlin, Ullstein, 1954, S. 173—206.
- Herzfeld F. Ullstein Lexikon der Musik. 4-te Auflage. Frankfurt/Main — Berlin, Ullstein, 1968, S. 239—241.
- Herzog F. Der Fall Hindemith — Furtwängler. — «Die Musik», 1935, H. 4, S. 241—244.
- Higbee D. Notes on Hindemith's «Trio for recorders». — «American Recorder», X, 1969, № 2, p. 39.
- Hindemith dirigiert im Südwestfunk. — «Melos», 1955, S. 357.
- Hindemith dirigiert seine letzte Oper in New York. — «Melos», 1963, № 5, S. 172.

- Hindemith-Jahrbuch. Annales Hindemith 1971/1. Mainz, Hindemith—Stiftung, 1971.
- Hoffmann-Erbrecht L. Hindemiths «Ludus tonalis» — Bachs Wohltemperiertes Klavier. Eine Gegenüberstellung. — «Musikblätter», 1950, S. 124—126.
- Hohenlohe M. Hindemith besucht Deutschland. — «Melos», 1950, № 17, S. 220—222.
- Holl K. Zu Hindemiths «Mathis der Maler». — «Das Musikleben», 1954, № 7, S. 257—301.
- Holzmann K. Arnold Mendelssohn als Lehrer Paul Hindemiths. — «Musik im Unterricht», 1952, S. 112.
- Honneger M. Dictionnaire de la Musique, vol. 1. Paris, Bordas, 1970, p. 499—500.
- Honolka K. Cardillacs Wiederkehr. — «Musica», 1952, № 6, S. 301—302.
- Höckner H. Hindemiths leichte Violinduette, chorisch musiziert. — «Musik im Unterricht», 45, 1954, S. 174—175.
- Höckner H. Paul Hindemith und die Jugendmusikbewegung. — «Pro Musica», 1959, S. 165—168.
- Hürlimann M. Musikhandschriften von Schubert bis Strawinsky. Zürich, 1961.
- Hymanson W. Hindemith's variations. A comparison of early and recent works. — «Music Review», 1952, № 13.
- Jacobi E. R. Paul Hindemith als Pädagoge. — «Schweizer Monatshefte», XLV, 1966, S. 1045—1054.
- Jakobik A. Zur Einheit der neuen Musik. Würzburg, Konrad Triltsch, 1957, S. 70—121.
- Jarociński S. Orfeusz na rozdrożu. Sylwetki muzyków XX wieku. [Warszawa], PWM, [1958], p. 80—88.
- Jänisch M. Hindemiths Kanon «Mund und Augen wissen ihre Pflicht». — «Musik im Unterricht» (B), 1957, H. 10.
- Joachim H. Hamburg: Hindemith dirigierte sein Requiem und empfing den Hamburger Bach-Preis. — «Das Musikleben», 1952, № 4, S. 113.
- Joachim H. Chronik von Keplers Leben und Werk. Paul Hindemiths neues musikalisches Bühnenwerk «Die Harmonie der Welt». — «Neue Zeitschrift für Musik», 1957, S. 497—500.
- Joachim H. Hindemith. «Die Harmonie der Welt». — «Musica», 1957, H. 11, S. 629—631.
- Josewski E. W. Hindemith's «Ite, angeli veloces». Detmold. — «Musica», 1958, № 10, S. 617—618.
- Kehr G. Wir studieren eine Hindemith-Violinsonate. — «Melos», 14, 1947, S. 109—111.
- Kemp J. Hindemith's «Long Christmas Dinner». — «Musical Times», 1967, Nov. [№ 1497].
- Kemp J. Hindemith's «Cardillac». — «The Musical Times», CXI, 1970, p. 268—271.
- Kemp J. Hindemith. London, Oxford University Press, 1970.
- Kepler. Die Harmonie der Welt. Hindemith. Zur Uraufführung der Oper. München, Kastner und Gallwey, 1957.
- Kind S. Mein Lehrer Hindemith. — «Schweizerische Musikzeitung», 1964, H. 1, S. 43—45; «Melos», 1965, H. 11, S. 392.
- Kirchberg K. «Harmonie der Welt» — in Plattenrillen. — «Schweizerische Musikzeitung», 1970, H. 3. S. 245.

- Klein R. Von Hindemith zu Hindemith. Bemerkungen zu den beiden Fassungen des «Marienleben». — «Österreichische Musikzeitschrift», 1964, H. 2, S. 67—72.
- Klemperer O. Erinnerungen an Gustav Mahler. Zürich und Freiburg, Atlantis, 1960.
- Knessl L. Wiener Staatsoper hat keine grosse Ehre mit Hindemiths «Cardillac» eingelegt. — «Melos», 1964, № 3, S. 104—106.
- Koch P. Hindemiths «Unterweisung» im Schulunterricht. — «Musik im Unterricht» (B), 1954, H. 11.
- Kolneder W. Hindemiths Streichquartett Nr. 5 in Es. — «Schweizerische Musikzeitung», 90, 1950, S. 92—96.
- Kramer W. Frankfurt am Main — Augenblick und Ewigkeit. 2. Auflage. Frankfurt/Main, Kramer, 1970.
- Kraus E. Hindemith-Bibliographie. — «Musik und Bildung», 1971, III, H. 5, S. 249—252.
- Krause E. Oper von A bis Z. Ein Handbuch. Leipzig, VEB, Breitkopf und Härtel, 1962, S. 268—279.
- Krause G. Echtes Begegnen mit Hindemith. — «Musica», 1958, № 11.
- Krellmann H. Deutsche Erstaufführung von Hindemiths Orgelkonzert. — «Melos», XXXI, 1964, S. 95.
- Kremer U. Das Chorschaffen P. Hindemiths. — «Lied und Chor», 50, 1958, S. 200—202.
- Kroll E. [P. Hindemiths Kammermusik op. 24 № 1] — «Neue Zeitschrift für Musik», 1960, H. 8, S. 253.
- Krüger W. Die «Harmonie der Welt». Betrachtungen Paul Hindemiths neuer Symphonie. — «Musica», 1952, № 8, S. 289—291.
- Kuhlmann W. Assoziative Harmonik bei Hindemith. — «Melos», 1951, № 1, S. 7.
- Laaff E. Hindemiths neues Cellokonzert (1940). — «Melos», 1947, H. 11, S. 222—225.
- Laaff E. Der Theoretiker Paul Hindemith. — «Melos», 1948, H. 4, S. 103—105.
- Laaff E. Das Rezitativ in Hindemiths Sonate für zwei Klaviere. — «Melos», 1948, H. 4, S. 103—105.
- Laaff E. Hindemiths «Symphonia Serena». — «Melos», 1948, H. 12, S. 328—333.
- Laaff E. Der Theoretiker Hindemith. — «Melos», 1948, H. 12, S. 336—338.
- Laaff E. Eine alte geistliche Dichtung als Mittelpunkt von Hindemiths Sonate für zwei Klaviere. — Jahrbuch für das Bistum, Mainz, 1950, Bd. 5.
- Laaff E. Paul Hindemith. Zum 65. Geburtstag des Komponisten. — «Neue Zeitschrift für Musik», 1960, H. 11, S. 376—377.
- Laaff E. Paul Hindemith — Komponist, Interpret und Pädagoge. — «Neue Zeitschrift für Musik», 1964, H. 2, S. 52—54.
- Laaff E. Der Pädagoge Paul Hindemith. — «Musik im Unterricht», 1965, H. 1, S. 33—37.
- Landau V. Paul Hindemith, a case study in theory and practice. — «The Music Review», 1960, № 1, p. 38—55.
- Laux K. Aus der russischen Zone. Situation 1946, von Dresden aus gesehen. — «Melos», 1946, № 2, S. 52—53.

- Leigh W. The music of Paul Hindemith. — In: Essays on Music. London, F. Aprahamian, 1967, p. 127—131.
- Levinger H. W. Philharmonic Firsts. — «Musical America», 1963, № 6.
- Lewinski W. E. von. Paul Hindemith — der letzte Musikant? — «Musica», 1960, H. 11, S. 745—746.
- Lewinski W. E. von. «Mathis der Maler» in Frankfurt gekürzt und retuschiert. — «Melos», 1964, № 12, S. 406.
- Lewinski W. E. von. Hindemith's mittlere Schaffensperiode. — In: Musik wieder gefragt. Hamburg und Düsseldorf, Claassen, 1967, S. 219—227.
- Liess A. A travers l'oeuvre de P. Hindemith. — «La Revue musicale», 1933, № 138.
- Liess A. Die Musik im Weltbild der Gegenwart. Erkenntnis und Bekenntnis. Wien — Lindau, Perneder, 1949, S. 203—205.
- Lindlar H. Hindemiths «Mathis». Freiburg. — «Musica», 1967, H. 3, S. 113.
- Lion F. «Cardillac» I und II. — «Akzente», Zeitschrift für Dichtung, 1957, H. 4, S. 126—132.
- Löbl K. Hindemiths «Harmonie der Welt» in München. — «Österreichische Musikzeitschrift», 1957, H. 9, S. 362—363.
- Ludewig W. Das lange Weihnachtsmahl von Paul Hindemith in Mannheim. — «Melos», 1962, № 2, S. 60—62.
- Lukas V. Reclams Orgelmusikführer. Stuttgart, 1967.
- Lübbecke F. Der Muschelsaal. Frankfurt/Main, Waldemar Kramer, 1960.
- Lübbecke F. Paul Hindemith. — Jahresbericht des Bundes tätiger Altstadtfreunde zu Frankfurt am Main. 1963, S. 12—25.
- Magnani L. Magister barbarus. — «Le frontiere della musica», Milano, R. Ricordi, 1957.
- Magni D. E. La Musica contemporanea. Milano, Società Editrice Libreria, 1937, p. 158—169.
- Maler W. Die Tragik um den späten Hindemith. — «Musik im Unterricht», LV, 1964, S. 212—217.
- Marbach G. Schlemmers Begegnung mit Schönberg, Scherchen und Hindemith. — «Neue Zeitschrift für Musik», 1962, H. 12, S. 530.
- Mason C. Hindemiths Kammermusik. — «Melos», 1957, H. 6, S. 174—177; H. 8, S. 225—229.
- Mason C. Some aspects of Hindemith's chamber music. — «Music and Letters», 41, 1960, p. 150—155.
- Massine L. My Life in Ballet. London MacMillan and Co. Ltd., 1968.
- Mersmann H. Paul Hindemith's Oper «Cardillac». — «Melos», 1926, № 11—12.
- Mersmann H. Paul Hindemith. «Cardillac». — «Melos», 1928, № 6, S. 292—295.
- Mersmann H. Unser Verhältnis zur neuen Oper. — «Melos», 1929, № 10.
- Mersmann H. Paul Hindemith. «Neues vom Tage». Oper in 3 Teilen. — «Melos», 8, 1929/30, S. 369—371.
- Mersmann H. Europäische Kammermusik des 19. und 20. Jahrhunderts. — In: Die Kammermusik, Bd. 4, Leipzig, 1930.
- Mersmann H. Die moderne Musik seit der Romantik. Potsdam,

- Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1931, S. 11, 20, 23, 26, 169, 183—219.
- Mersmann H. Neue Musik in den Strömungen unserer Zeit. Bayreuth, 1949.
- Mersmann H. Musikgeschichte in der Abendländischen Kultur. Frankfurt/Main, Hans F. Menck, 1955, S. 295—297.
- Mersmann H. Abwehr (Kammermusik op. 24/1). — «Melos», 1958, H. 1, S. 22—23.
- Mersmann H. Deutsche Musik des XX Jahrhunderts in Spiegel des Weltgeschehens. Kontrapunkte № 1, Bd. 1. Rodenkirchen/Rhein, P. J. Tonger, 1958, S. 25—29.
- Metzler F. Hindemiths Zweite Klaviersonate. — «Melos», 21, 1954, S. 342—345.
- Meyers Handbuch über die Musik, herausgegeben von der Fachredaktion Musik des Bibliographischen Instituts. Mannheim, Bibliographisches Institut, 2-te Auflage 1961; 4-te Auflage 1971, S. 709—718.
- Michel F. Encyclopédie de la Musique, vol. 1. Paris, Fasquelle, 1959, p. 472—474.
- Morelli-Gallet W. «Cardillac» von Paul Hindemith erstaugeführt. — «Musik und Gesellschaft», 1964, H. 5, S. 319.
- Moser H. J. «Der Schwanendreher». Altdeutsche Volkslieder bei Paul Hindemith. — «Musica», 7, 1953, S. 504—508.
- Moser H. J. Musik-Lexikon. Berlin, Hesse, 1933—1935, S. 330; Berlin, Hesse, 1943, 2. völlig umgearbeitete Auflage; Hamburg, Sikorski, 1951, S. 464—465; 4. Auflage Bd. 1, 1955, S. 511—512; Ergänzungsband A—Z, Hamburg, Sikorski, 1963, S. 110—111.
- Moser H. J. Musikgeschichte in 100 Lebensbildern. Stuttgart, 1952.
- Muser F. B. The recent works of Paul Hindemith. — «The Musical Quarterly», 1944, № 1, p. 29.
- Müller E. H. Deutsches Musiklexikon. Dresden, Limpert, 1929, S. 564—565.
- Nestler G. Betonungsrhythmik und musikalische Form im Anschluss an die Melodielehre Paul Hindemiths. — «Melos», 1951, H. 7, S. 309.
- Nestler G. Von und über Paul Hindemith, [Übungsbuch für den dreistimmigen Satz, Schott's Söhne, Mainz, 1970]. — «Melos», 1971, № 4, S. 146.
- Neue Musik beiden Basler Universitätsfeiern. Brittens Kantate und P. Hindemith's Marsch. — «Schweizerische Musikzeitung», 1960, № 5.
- Neumann K. Paul Hindemith als Dirigent und Solist im Rundfunk. Frankfurt/Main, Deutsches Rundfunkarchiv, 1965, XII.
- New Hindemith and Schönberg at Venice. — «The Musical Times», 1951, IV, p. 165.
- Obermeier T. Die Vision des Heiligen Augustinus. — «Musik und Gesellschaft», 1967, № 1, S. 36.
- Oehlmann W. Die Musik des 20. Jahrhunderts. Berlin, 1961.
- Oehlmann W. Paul Hindemiths «Mathis». — «Neue Zeitschrift für Musik», 120, 1959, S. 212—214.
- Oehlmann W. Paul Hindemith zum Gedächtnis: Einweihung der Orgel in der Philharmonie. — «Neue Zeitschrift für Musik», 1966, H. 1, S. 24—25.

- Oehlmann W. Reclams Klaviermusikführer. Stuttgart, 1967.
- Onnen F. «Hin und zurück» von Hindemith. — «Mens en Melodie», 13, 1958, S. 213—214.
- Orff C. Gedenkrede für Paul Hindemith. — In: Orden pour le mérite für Wissenschaft und Künste, Bd. 6. Heidelberg, 1964.
- Pammer B. Wir bauen eine Stadt — ein Spiel für Kinder. — «Musik in der Schule», 1950, S. 205—212.
- Pannain G. «Die Harmonie der Welt» e l'ultimo Hindemith. — «La Rassegna musicale», 27, 1957, p. 193.
- Paul Hindemith. Zeugnis in Bildern. Mainz, Schott, 1955; 2-te Auflage, 1961.
- Paul Hindemith. Werkverzeichnis. Mainz, Schott [1960, 1965, 1969].
- Paul Hindemith. Die letzten Jahre [Zeugnis in Bildern]. Mainz, Schott, 1965.
- Pena J., Anglés H. Diccionario de la musica Labor, vol. 2. Barcelona, Labor, 1954, p. 1233.
- Persichetti V. Hindemith: Concerto for Clarinet in A and Orchestra. — «Musical Quarterly», 37, 1951, p. 262—264.
- Petersen J. Erstaufführung von Hindemiths «Nobilissima Visione». — «Melos», 1946, № 1, S. 20—21.
- Petersen J. Hindemiths «Nobilissima Visione». — «Melos», 1947, H. 1, S. 20—21.
- Pfrogner H. Paul Hindemith. — «Österreichische Musikzeitschrift», Jg. 1, 1946, S. 259.
- Pfrogner H. Die Zwölfordnung der Töne. [Paul Hindemith und die enharmonische Situation der Gegenwart.] Wien, 1953.
- Pius XII. Stuttgart, Schauspielkunst und Paul Hindemith. — In: Pius XII, Der Papst an die Deutschen. Frankfurt/Main, 1956, S. 181—182.
- Plebe A. L'estetica musicale di Hindemith. — «Rivista musicale di estetica», IV, 1959, p. 399—430.
- Plebe A. Il problema de linguadggio melodrammatico nel «Mathis» di Hindemith. — «La Rassegna musicale», 1962, p. 224—232.
- Pociej B. «Das Marienleben» Hindemitha. — «Muzyka», 1957, № 1.
- Pospišil V. Druhá verze «Cardillaca». — «Hudebni rozhledy», 1965, № 2.
- Preussner E. Hindemith als Musikerzieher. Kurse und Vorträge in Österreich. — «Melos», 1948, H. 12, S. 334.
- Preussner E. Musikgeschichte des Abendlandes. Wien, Brüder Hollinek, 1951, S. 76, 222, 291, 424, 588, 602, 620, 634, 637, 640, 654, 659—665, 670; 2-te Auflage, 1958.
- Preussner E. Schriften — Reden — Gedanken, herausgegeben von Cesar Bresgen. Salzburg, Eigenverlag Mozarteum, 1969, S. 152—159.
- Prieberg F. K. Lexikon der neuen Musik. Freiburg, München, K. Alber, 1958, S. 191—197.
- Propheten vor 1933 [K. Weill, E. Křenek, P. Hindemith]. — «Melos», 1948, H. 3, S. 77.
- Prunières H. Neues vom Tage, Opéra comique de Paul Hindemith. — «Revue musicale», 1929, № 8, p. 170—172.
- Puettler H. Ereignis in Baden-Baden. Gastdirigent P. Hindemith. — «Melos», 1948, H. 12, S. 338—340.

- Puettler H. Paul Hindemiths Requiem [«When Lilacs last», 1946].— «Melos», 1948, H. 12, S. 341.
- Pütz W. Studien zum Streichquartettschaffen bei Hindemith, Bartók, Schönberg und Webern. Regensburg, 1969.
- Rabsch E. Hindemith's «Plöner Musiktag». — «Melos», 1932, № 8—9.
- Rabsch E. Seit 25 Jahre «Plöner Musiktag». — «Musik im Unterricht» (B), 48, 1957, H. 1.
- Rebling E. Paul Hindemiths Lebensbekenntnis. Gedanken zu seiner Oper «Die Harmonie der Welt». — «Musik und Gesellschaft», 1957, H. 10, S. 13—17.
- Reck A. von. Konstruktive Dichte in Hindemiths «Mathis-Symphonie». — «Schweizerische Musikzeitung», 90, 1950, S. 85—92.
- Redlich H. F. Paul Hindemith, a reassessment. — «Music Review», XXV, 1964.
- Regner O. F. Zwei Ballette: «Hérodiade» und «Nobilissima Visione». — «Neue Zeitschrift für Musik», 123, 1962, S. 76—77.
- Reich W. Paul Hindemith: «Konzertmusik für Streichorchester und Blechbläser». — «Die Musik», 25, [1932/33], S. 146.
- Reich W., Ruppel K. H. Paul Hindemith und sein Werk für die moderne Musik. — «Universitas», XIX, 1964, S. 137—145.
- Reichel W. Neufassung von Hindemiths Oper «Cardillac». — «Musik und Gesellschaft», 1958, H. 2, S. 52—53.
- Reinacher E. Kreise um Stuttgart. Am Abgrund hin, Fragmente der Lebenserinnerungen. — «Südwestdeutsche Illustrierte Wochenzeitung», Nr. 38—41, 1970, Sept.
- Reis C. R. Composers in America, Biographical sketches of contemporary composers with a record of their works. New York, MacMillan, 1947, p. 185—186.
- Reizenstein F. Paul Hindemith. — In: Essay on Music. London, F. Arahamian, 1967, p. 132—136.
- Renner H. Reclams Kammermusikführer. Stuttgart, 1962.
- Ricart M. Diccionario biográfico de la música. Barcelona, Editorial Iberia, 1956, p. 432—434.
- Riëbe K. Musiktheater in Revier. — «Musica», 1967, H. 1, S. 24.
- Riemann Musiklexikon, 11 Auflage, bearbeitet von Alfred Einstein. Berlin, Hesse, 1929, Bd. 1, S. 761—762.
- Riemann Musiklexikon, 12 Auflage, Bd. 1. Mainz, Schott, 1959, S. 797—800.
- Rieple M. Musik in Donaueschingen. Konstanz, Rosengarten — Verlag, 1959.
- Rogge W. «Nobilissima Visione» von Paul Hindemith. — «Musik im Unterricht» (B), 1965, H. 11.
- Rostand C. Dictionnaire de la musique contemporaine. Paris, Librairie Larousse, 1970, p. 110—112.
- Rösner H. Paul Hindemith — Katalog seiner Werke, Diskographie, Bibliographie, Einführung in das Schaffen. Frankfurt/Main, Städtische Musikbibliothek, 1970.
- Rubeli A. Paul Hindemith und Zürich. Zürich, Hug, 1969.
- Ruppel K. H. Hindemiths neuer «Cardillac» und «Die Harmonie der Welt». — In: Musik in unserer Zeit. München, Prestel, 1960, S. 137—144.
- Ruppel K. H. Von der Provokation zum Bekenntnis. Über Paul Hindemiths Opern. — «Opernwelt», 1964, H. 2.

- Ruppel K. H. Paul Hindemith. Leben und Wirken oder Bild und Denkmal. — «Melos», 1965, H. 11, S. 381—385.
- Rutz H. Hindemith und Bruckners Zukunft. — «Das Musikleben», 1952, № 7—8, S. 229.
- [Редакционная статья]. — «Musik und Gesellschaft», 1958, № 3.
- Sackville-West E. «Mathis der Maler». Analysis of the Opera. «Opera», 1952, p. 536—541, 548.
- Salmen W. «Alle Töne» und Volksmusik in Kompositionen Paul Hindemiths. — «Musik und Bildung», 1974, H. 6, S. 362—369.
- Samuel C. Panorama de l'art musical contemporain. Paris, 1962.
- Sandred K. B. (deutsche Redaktion Hans Herlin). Die Welt der Musik, das grosse Nachschlagwerk für den Rundfunkhörer, den Theaterbesucher und jeden Musik- und Fernsehfreund. Stuttgart, Verlag Deutsche Volksbücher. Nach 1955, S. 943—949.
- Sartori C. Enciclopedia della Musica, vol. 2. Milano, Ricordi, 1964, p. 424—425.
- Sauguer L. «Ludus tonalis» de Paul Hindemith. — «Contrepoints», 1946, № 1, p. 20.
- Schab G. Getanzter Hindemith: «Die vier Temperamente». — «Musik im Leben», 1952, S. 340.
- Schaefer H. P. Hindemith gestorben. — «Musik und Gesellschaft», 1964, № 2.
- Schäffer B. Nowa muzyka. Kraków, PWM, 1969 [Nowa polifonika — «Ludus tonalis»].
- Schermall H. Paul Hindemith, Diskographie. Berlin, Deutsche Musikphonotheke (Probedruck), 1966.
- Schilling H. L. Hindemith auf dem Katheder. — «Melos», 1955, H. 7/8, S. 312—314.
- Schilling H. L. Hindemiths Passacagliathema in den beiden «Marienleben». — «Melos», 23, 1956, H. 4, S. 106—109.
- Schilling H. L. Melodischer Sequenzbau im Werke P. Hindemiths. — «Schweizerische Musikzeitung», 1956, H. 11, S. 429—433.
- Schilling H. L. Paul Hindemiths «Cardillac». Beiträge zu einem Vergleich der beiden Opernfassungen. Würzburg, Triltsch, 1962.
- Schilling H. L. Hindemiths Orgelsonaten. — «Musik und Kirche», 33, 1963, S. 203—209.
- Schilling H. L. Paul Hindemith. — «Schweizerische Musikzeitung», CIV, 1964, S. 2—4.
- Schilling H. L. Paul Hindemiths Messe (1963). — «Musica Sacra», LXXXV, 1965, S. 312—318.
- Schleifer K. Zum «Schwanendreher». — «Musica», 8, 1954, S. 166—167.
- Schmidt-Garre H. «Die Harmonie der Welt». — «Melos», 1957, № 9, S. 259—262.
- Schmitz E. Hindemiths «Cardillac». Zur Uraufführung im Dresdner Opernhaus am 9.11.1926. — «Die Musik», 19, 1926, S. 269—272.
- Schneider H. Der weite Weg nach Wien. Zur Premiere der Hindemith-Oper «Mathis der Maler». — «Österreichische Musikzeitschrift», 1958, H. 6, S. 79—80.
- Schnoor H. Geschichte der Musik. Gütersloh, 1953, S. 708—711.

- Scholes P. The Oxford Companion to Music. London—New York, Oxford University Press, 1955, p. 473—474.
- Schollum R. Metamorphosen über das Thema Hindemith.— «Musica», 1955, H. 11, S. 533—538.
- Schönewolf K. Gegensätzliches Opernschaffen. Zwei Uraufführungen in München und Salzburg. «Harmonie der Welt» von Paul Hindemith.— «Theater der Zeit», 1957, H. 10, S. 48—51.
- Schönewolf K. Konzertbuch 2. Berlin, Henschelverlag, 1961.
- Schrade L. Hindemith in der Neuen Welt.— «Melos», 1955, H. 7/8, S. 315—318.
- Schröter H. Paul Hindemiths Besuch in Frankfurt und ein Interview.— «Melos», 1947, H. 9, S. 254—257.
- Schuh W. Von Neuer Musik. Kritiken und Essays. Zürich — Freiburg, Atlantis, 1955, S. 30—39, 143—147.
- Schuh W. Paul Hindemith — Thornton Wilder: «Das lange Weihnachtsmahl». — «Schweizerische Musikzeitung», 1962, H. 1, S. 36—40.
- Schultze-Ritter H. Hindemiths neues Klavierkonzert.— «Melos», 10, 1931, S. 224—228.
- Schweizer Musiker-Lexikon/Dictionnaire des Musiciens Suisse, herausgegeben von Willi Schuh, Hans Ehinger, Pierre Meylan, Hans Peter Schanzlin. Zürich, Atlantis, 1964, S. 172.
- Seefried I. Meine Wege zu Hindemith und Bartók.— «Österreichische Musikzeitschrift», 1954, H. 4, S. 113—118.
- Siegmond-Schultze W. Zwei moderne Chorwerke. Paul Hindemiths, Requiem — Leo Spies, Rosenberg-Kantate.— Händel-Festspiele, 1957, Programm. Halle 1957, S. 59—63.
- Staeps H. U. Des hohen Ranges Widerstand.— «Musik-Erziehung», XIX, 1965/66, S. 108—111.
- Stephan R. Hindemith's «Marienleben» (1922—1948). — «The Music Review», 1954, № 4, p. 275—278.
- Stephan R. Neue Musik. Versuch einer kritischen Einführung. Göttingen, Vandenhoeck und Rupprecht, 1958.
- Stephani M. Zwei Denkmale (Über «Ite, angeli veloces»). — Jahrbuch des 109. Niederrheinischen Musikfestes. Wuppertal, 1955.
- Stephani M. Hindemiths Kantaten-Trilogie «Ite, angeli veloces». — «Das Musikleben», 116, 1955, S. 246.
- Stephani M. Hindemiths Apotheose der Gesetzmässigkeit des Glaubens an «Die Harmonie der Welt». — «Musik als Lobgesang», Festschrift für Wilhelm Ehmann, Darmstadt, 1964, S. 83—89.
- Stone K. Paul Hindemith — Catalogue of published works and recordings. London, Mainz, Schott; New York, Associated Music Publishers, 1954; Supplemente 1958, 1962.
- Strumann H. Die Berufung Paul Hindemith's an die Universität Zürich.— «Schweizerische Musikzeitung», 1966, H. 6, S. 334—336.
- Strecker W. Gruss an Hindemith.— «Melos», 1955, S. 309.
- Strobel H. Neue Kammermusik von Hindemith.— «Melos», 1925, № 2.
- Strobel H. Hindemith's Neues vom Tage.— «Melos», 1929, № 5—6, S. 254—259.

- Strobel H. Das neue Oratorium von Hindemith.— «Melos», 1931, № 12.
- Strobel H. Paul Hindemith. Mainz, Schott, 1928; 2. Auflage, 1931; 3. Auflage 1948; 4. Auflage 1955.
- Strobel H. Paul Hindemith. — «Melos», 1933, № 1.
- Strobel H. «Mathis der Maler». — «Melos», 1947, H. 3, S. 65—68.
- Strobel H. Wiedersehen mit Paul Hindemith. — «Melos», 1948, H. 12, S. 326—328.
- Strobel H. Meister seiner Epoche. — «Melos», 1964, H. 1, S. 1—5.
- Stuckenschmidt H.-H. Neue Musik zwischen den beiden Kriegen, Bd. 2. Berlin, Suhrkamp, 1951; Paris, 1956.
- Stuckenschmidt H.-H. Recent Hindemith Opera Given. Premiere in Munich. — «Musical America», 1957, № 10, Sept., p. 16.
- Stuckenschmidt H.-H. Schöpfer der Neuen Musik. Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1958; 2. Auflage, München, Deutsche Taschenbuch Verlag, 1962.
- Stuckenschmidt H.-H. Rückblick auf Hindemith's «Mathis» von Berlin aus. — «Melos», 1959, H. 3, S. 93—94.
- Stuckenschmidt H.-H. Oper in dieser Zeit. Velber bei Hannover, Friedrich, 1964, S. 17—28.
- Stuckenschmidt H.-H. Deutschland und Mitteleuropa. — In: Die grossen Komponisten unseres Jahrhunderts, Bd. 1. München, P. Piper, 1971, S. 110—119.
- Stürmer B. Offener Brief an Herrn Professor Paul Hindemith. — «Die Musik», 1930, H. 1, S. 41—42.
- Svensson S. Bonniers illustrerade Musiklexikon. Stockholm, Bonnier, 1946, S. 484—486.
- Thilmann J. P. Studie über Paul Hindemith. — «Musik und Gesellschaft», 1955, H. 11, S. 5—8.
- Thomas E. Zuckmayer — Hindemiths Kantate «Mainzer Umzug». — «Melos», 1962, H. 9, S. 288—289.
- Thomas E. «Das lange Weihnachtsmahl». Ein neues Bühnenwerk von Paul Hindemith. — «Neue Zeitschrift für Musik», 123, 1962, S. 75—76.
- Thompson. O. The international cyclopedia of music and musicians, 9-th Edition. London, Dent, 1964, p. 952—955.
- Thomson W. Hindemith's contribution to music theory. — «Journal for Music Theory», 1965, № 1, p. 52.
- Thoor A. Hindemith, «Ludus tonalis» och intellektualism. — «Musikrevy», XIX, 1964, S. 7—11.
- Tiessen H. Zur Geschichte der jüngsten Musik. Mainz, Schott, 1928.
- Tischler H. Hindemith's «Ludus tonalis» and Bach «Well — tempered piano» — a comparison. — «The Music Review», 1959, № 3, p. 217—227.
- Tischler H. Remarks on Hindemith's contrapuntal technique. — «Journal of the International Folk Music Council», XVI, 1964, p. 53.
- Titcomb C. Hindemith: Three Sonatas for Organ. — «Musical Quarterly», 40, 1954, p. 626—628.
- Trötz Müller K. Musikalisches und Unmusikalisches. — «Österreichische Musikzeitschrift», Jg. 2, 1947, S. 211.
- Truscott H. Hindemith and «Das Marienleben». — «The Musical Times», CX, 1969, p. 1240—1242.

- Turchi G. Breve storia segreta di «Das Marienleben» 1948. — «Rivista musicale italiana», LVII, 1955.
- Turchi G. Paul Hindemith. — «L'Approdo musicale». Torino, 1958.
- Turchi G. Un'artigiano della musica (I). Finale 1921. — «La musica moderna», 1967, № 40.
- Turchi G. Un'artigiano della musica (II). Ritorno a Bach. — «La musica moderna», 1967, № 41.
- Vetter H.-J. Neue Musik und Tradition. Das «Marienleben» von Hindemith als Modellfall. — «Kontakte», 1963, S. 162—166.
- Vetter H.-J. Die Musik unseres Jahrhunderts. Mainz, 1968.
- Vörding A. De «Six Chansons» van Hindemith. — «Mens en Melodie», 9, 1954, S. 177—179.
- Wagner K. Hindemiths Klarinettenkonzert. — «Musica», 5, 1951, S. 108—109.
- Wagner K. Hindemith's «Mathis der Maler» als Meditation in Hamburg. — «Melos», 1967, № 3, S. 83—86.
- Weber H. «La Favola d'Orfeo». Deutsche Erstaufführung von Paul Hindemiths Neueinrichtung. — «Neue Zeitschrift für Musik», Jg. 121, 1960, S. 263.
- Weber H. Hölderlin — Vertonungen. — «Neue Zeitschrift für Musik», Jg. 125, 1964, S. 547—548.
- Weissmann A. Paul Hindemith. — «Die Musik», 1924, H. 8, S. 41—42.
- Werba E. Paul Hindemiths Motetten für Sopran und Klavier. — «Musikerziehung», 8, 1954/55, S. 72—75.
- Werba E. Hindemiths Weihnachtsmotetten. — «Österreichische Musikzeitschrift», 11, 1956, S. 453—458.
- Werke von Paul Hindemith auf Schallplatten. — «Musik und Bildung», 1974, H. 6, S. 381—382.
- Westphal K. Die moderne Musik. Leipzig, 1928.
- Westphal E. Paul Hindemith, eine Bibliographie des In — und Auslandes seit 1922 über ihn und sein Werk. Köln, Greven, 1957.
- Wiesbaden amüsiert sich über «Neues vom Tag». — «Melos», 1948, H. 2, S. 56, 50.
- Wildmaier W. Hindemiths letzte Jahre. — «Melos», 1966, № 6, S. 183—184.
- Willms F. Hindemiths Tanzpantomime «Der Dämon». — «Deutsche Kunstschau», 1, 1924, S. 158.
- Willms F. Paul Hindemith. — In: Von neuer Musik. Beiträge zur Erkenntnis der neuzeitlichen Tonkunst. Köln, F. J. Marcan, 1925, S. 78—123.
- Willms F. Führer zur Oper «Cardillac» von Paul Hindemith. Mainz, 1926.
- Winternitz E. Musical Autographs from Monteverdi to Hindemith. Princeton, New Jersey, 1955.
- Wolf E. Hindemiths Klaviermusik als Unterrichtsliteratur. — «Musik im Unterricht» (A), 58, 1967, S. 157—160, 195—198.
- Wolfurt K. von. Sing- und Spielmusiken für Liebhaber und Musikfreunde op 45. — «Die Musik», 1930/31, H. 1, S. 36.
- Wöhlke F. «Mathis der Maler» von Paul Hindemith. Berlin, 1965.
- Wörner K. H. Die Vorstufe zur «Unterweisung» Hindemiths «Traditional Harmony». — «Melos», 1947, H. 10/11, S. 277—279.
- Wörner K. H. Paul Hindemith: Konzert für Holzbläser, Harfe und Orchester. — «Zeitschrift für Musik», 112, 1952, S. 576.

- Wörner K. H. Paul Hindemith. «Sinfonietta in E».—«Neue Zeitschrift für Musik», 113, 1952, S. 361—362.
- Wörner K. H. Neue Musik in der Entscheidung. Mainz, Schott, 1954, S. 81—88, 214—219; 2. Auflage 1956.
- Wörner K. H. Hindemith als Chorkomponist.—«Der Chorkomponist», 10, 1955.
- Wörner K. H. Hindemith, Kepler und die Zahl.—«Melos», 1955, H. 7/8, S. 319—321.
- Wörner K. H. Hindemith's Claudel-Kantate.—«Neue Zeitschrift für Musik», 1955, H. 11, S. 67—70.
- Wörner K. H. Hindemiths neues Oktet.—«Melos», 1958, S. 356.
- Wulf J. Musik im Dritten Reich. Gütersloh, Mohn, 1963; Hamburg, Rowolt, 1966.
- Young P. M. A critical dictionary of composers and their music. London, Dobson, 1954, p. 163.
- Zabrsa A. Hindemiths Opernprojekte.—Hindemith-Jahrbuch. Annales Hindemith. 1971/1. Mainz, 1971, S. 42—62.
- Zillig W. Variationen über neue Musik. München, 1959.
- Zillig W. Die Neue Musik. Linien und Porträts, München, Nymphenburger Verlagshandlung, 1963.

Сочинения Пауля Хиндемита¹

От времени формирования творческого облика Хиндемита нас отделяет сегодня не менее чем полстолетия. В 20-е г. он был лидером новой немецкой музыки, то есть, как мы сказали бы сегодня, главой немецкого музыкального авангарда, и в этом качестве был превозносим «левыми» и язвительно третируем «правыми». Естественно, что по шкале оценок национал-социалистов музыка Хиндемита была безоговорочно причислена к вырождению и декадансу. Развитие «левого» искусства в 30-е г. было в Германии приостановлено, и когда во второй половине 40-х г. официальные запреты были с него сняты, первым, кто пережил реабилитацию и ренессанс в немецкой музыкальной жизни, был Пауль Хиндемит. Однако этот ренессанс был кратковременным. Впечатления от вновь открытой послевоенным поколением музыки Хиндемита стали быстро вытесняться более агрессивным, более экстравагантным и громкоголосым новым «авангардом» — не только немецким, но и общеевропейским, интернациональным. Хиндемит не пошел, подобно И. Стравинскому, на сближение с авангардом новой волны, не отказался от той системы эстетических взглядов и музыкально-технических установок, которые были для него органической частью его развития, его пути. Хиндемит не любил демонстративных переделов стиля, разрывов с прошлым, отступничества от достигнутых высот технического мастерства. Ему не импонировала эксцентричность, он был последователен во всем и был всегда обременен глубоким чувством ответственности за повороты, переломы, перемены

¹ Указатель составлен О. Леонтьевой.

в музыкальном творчестве современников. Едва ли можно предположить всерьез, что Хиндемит не предвидел последствий своего постоянства, упорствования на тех музыкально-эстетических позициях, которые уже в конце 50-х г. третируются авангардистской критикой как «слишком романтические» или неоклассические и уж во всяком случае ретроградные при сравнении с принципами и вкусами итальянского послевоенного авангарда или новой польской школы, с опытами Ксенакиса, Булеза, Штокхаузена, Лигети. Хиндемит, который в 20-е г. имел мужество и достаточно объективности, чтобы отстаивать включение стилистически чуждых ему сочинений Шенберга и Веберна в программы фестивалей новой музыки, поздние последователи этих композиторов, оторванные годами войны и культурной разрухи от корней европейского искусства, бросали обвинение в унылом академизме и консервативно-охранительной направленности творчества.

Но теперь кульминационный пункт в развитии нового авангарда уже позади. 70-е гг. поставили сенсационную «фестивальную» продукцию авангардистской элиты в ситуацию нового кризиса, а музыкальная публика получила возможность еще раз оценить преимущества принципиальной и твердой позиции «верности себе», которой всегда придерживался Хиндемит. После краткого послевоенного ренессанса музыка Хиндемита скромно оставалась в строю, хотя, может быть, и не всегда на самых видных местах. В то время как авангардистская критика Западной Германии пророчила девальвацию музыки Хиндемита и самих принципов его творчества, понимание публикой его музыкального языка упрочилось, посвященность музыкальной публики в его технику композиции возросла. Число постоянно включаемых в концертный репертуар крупных произведений Хиндемита осталось неизменным. Число исполнений камерной музыки резко увеличилось. Это особенно связано с постоянным использованием сочинений Хиндемита в учебном процессе (популярный западногерманский конкурс «Молодежь музицирует» показал, что высококвалифицированные молодые исполнители предпочитают сочинения Хиндемита в качестве свободно избираемой пьесы, а для исполнителей на духовых инструментах сочинения Хиндемита в сравнении с другими произведениями новой музыки по числу исполнений не имеют себе равных)¹. И все же, если влияние этической проповеди Хиндемита в его публицистике и музыкальном творчестве и плодотворность его усилий по созданию доступного для широкого круга исполнителей инструментального

¹ См. об этом: Borris S. Hindemith — heute. «Musik und Bildung», 1974, № 6, S. 359—362.

репертуара никак нельзя отрицать, у противников его эстетики находится еще один, последний аргумент против спокойного признания исторического значения его творчества: нередко принято теперь с сожалением вспоминать прежнего, молодого Хиндемита, агрессивного, эпатажирующего публику, бескомпромиссного, вызывающего шок и изумление, и сравнивать его с умиротворенным, смирившимся, просветленным автором «Достославнейшего видения» или «Песни надежды». А между тем светом духовного прозрения озаряло слушателей уже и «Житие Марии» (1922), а смутные по настроению и хаотически сложные страницы мы найдем и в последнем органном концерте и в мессе.

П. Хиндемит сочинял почти во всех известных музыкальных жанрах: от инструментальной миниатюры до многочастной симфонической композиции, от простой одноголосной песни до монументальной оратории с солистами, хором и оркестром. Отношение Хиндемита к музыкальным жанрам разных эпох и стилей подчеркивает его роль в современном искусстве — роль универсального художника, завершающего своим творчеством определенную историческую эпоху существования и развития западноевропейской музыки. Если среди композиторов, родившихся в конце прошлого века, такая универсальность и широта охвата исторических традиций не была еще большой редкостью, то последующие поколения сочинявших и сочиняющих музыку ограничиваются сравнительно немногими жанрами и типами структур, исключая из сферы своих интересов то музыкальный театр, то хоровое пение, то симфоническую музыку, то вообще музыку инструментов и человеческих голосов, заменяя их «искусственными звукоматериалами» электронно-акустических устройств.

Хиндемит осознавал себя одним из последних представителей западноевропейской музыкальной традиции, идущей от многоголосной вокальной музыки раннего Ренессанса, от старых мастеров органного искусства, от различных исторических форм музицирования на струнных и духовых инструментах, от народных песенно-танцевальных обычаев, от высокой аристократической культуры придворного оркестра, придворного оперного театра. Предполагая и предвидя в ближайшем будущем упадок и забвение многих жанров и форм музицирования, Хиндемит стремился увековечить их также и в своем творчестве — не путем реконструкции (хотя такой опыт был им проделан с «Орфеем» Монтеверди), не методом стилизации (хотя стилизация некоторых исторических стилей его все-таки увлекала), а соединяя старые стилистические нормы и приемы обработки материала со своей оригинальной композиционной техникой, широко используя тембры и технику исполнения на

старинных инструментах, возрождая на новой основе вокальный ансамбль мадригального типа, инструментальное музицирование в характере старинных *concerti grossi* и камерных ансамблей доклассического периода.

В творчестве Хиндемита наблюдается явное вкусовое предпочтение жанрам и формам музицирования, существовавшим до начала XIX в., до начала романтической эпохи в искусстве, но было бы неверным заключить, что эстетические принципы, техника композиции и стиль музыки XIX в. принципиально им отвергались. В «творческой полемике» с Листом и Вагнером Хиндемит находил точку опоры и точку отсчета для утверждения своих принципов. Наконец, именно XIX в. предоставил формирувавшемуся музыкальному сознанию молодого Хиндемита ту «свободу выбора» между Вагнером и Брамсом, которая помогла формированию собственного стиля Хиндемита по крайней мере в начальном периоде его творчества.

Предлагая читателю список сочинений Хиндемита, мы включаем в него как изданные, так и неизданные произведения, как сохранившиеся, так и утерянные, чтобы дать разностороннее представление о его творчестве в целом, о его планах и их исполнении. Мы включаем в список справочные сведения о самом сочинении и о его первом исполнении, пользуясь следующими источниками:

каталог издательства Шотт в Майнце, составленный в 1969 г., монография А. Бринера «Пауль Хиндемит» (1971), ежегодник фонда Хиндемита (1971).

1908—1912 (неопубл.)

Два трио, для струнных и фортепиано
Две сонаты, для скрипки и фортепиано
Две сонаты, для виолончели и фортепиано
Три сонаты, для виолончели соло
Соната для скрипки и фортепиано G-dur.

(1909?)

Струнный квартет e-moll
Около 20 песен, для голоса и фортепиано.

1912

Рондо h-moll, для фортепиано.

1913 (утеряны)

Тема с вариациями Es-dur, для фортепиано в четыре руки
Большое рондо В-dur, для кларнета и фортепиано
Соната d-moll, для скрипки и фортепиано
«Визит двоюродного брата» («Der Vetter auf Besuch»), музыка
к зингшпилю Вильгельма Буша.

1914

«С любимым рядом» («Nähe des Geliebten»), песня для голоса
и фортепиано (неопубл.)
Ор. 1. Andante и Scherzo, для кларнета in B, валторны и фор-
тепиано (утеряно).

1914—1915

Ор. 2. Струнный квартет G-dur (утерян).

1916 (неопубл.)

Ор. 3. Концерт Es-dur, для виолончели с оркестром.
Ор. 4. «Веселая симфонietta» («Lustige sinfonietta») для мало-
го оркестра
Ор. 5. Песни на ааргауском наречии, для голоса и фортепиано.
Ор. 6. Восемь вальсов, для фортепиано в четыре руки (уте-
ряно).

1917

Ор. 7. Фортепианный квинтет e-moll (утерян).
б/ор. Марш f-moll, для фортепиано в четыре руки (утерян).
б/ор. Полонез cis-moll, для фортепиано (неопубл.).
б/ор. Две песни, для альты и фортепиано (утеряны).
Ор. 8. Три пьесы, для виолончели и фортепиано¹.
Ор. 9. Три песни (Э. Лотц, Э. Ласкер-Шюлер), для сопрано и
большого оркестра (неопубл.).
б/ор. Соната g-moll, для скрипки соло (неопубл.).

1918

б/ор. Две пьесы, для органа (неопубл.).
«Как могло быть, если б все было иначе» («Wie es wär',
wenn's anders wär'») (Мирикс), для сопрано, флейты, го-
бая, фагота, двух скрипок, альты, двух виолончелей (не-
опубл.).
Ор. 11 № 1. Соната in Es, для скрипки и фортепиано. Части:
1. Бодро, 2. В темпе медленного, торжественного танца.

¹ Первое опубликованное сочинение Хиндемита. Изд. Брейт-
копф и Хертель, Лейпциг.

- Продолж. 9 мин. Первое исп.: 2 июня 1919 г., Франкфурт-на-Майне, Пауль Хиндемит и Эмма Люббеке.
- Op. 11 № 2. Соната in D, для скрипки и фортепиано. Посв. Абдулу и Олли Линдерам. Части: 1. Живо. 2. Спокойно и размеренно. 3. В темпе и характере быстрого танца. Продолж. 17—18 мин. Первое исп.: 10 апр. 1920 г., Франкфурт-на-Майне, Макс Штруб и Эдуард Цукмайер.

1919

- Op. 10. Струнный квартет № 1¹ f-moll. Посв. Рудольфу и Эмме Роннефельдт. Части: 1. Очень живо, строго в ритме. 2. Тема с вариациями. 3. Финал. Продолж. 28¹/₂ мин. Первое исп.: 2 июня 1919 г., Франкфурт-на-Майне, квартет А. Ребнера.
- Op. 11 № 3. Соната для виолончели и фортепиано. Части: 1. Умеренно быстрые четверти, 2. Живо, 3. Медленно, 4. Очень живо. Продолж. 22 мин. Первое исп.: 27 окт. 1919 г., Франкфурт-на-Майне, Морис Франк и Эмма Люббеке.
- Op. 11 № 4. Соната in F, для альты и фортепиано. Части: 1. Фантазия, 2. Тема с вариациями, 3. Финал (с вариациями). Продолж. 16 мин. Первое исп.: 2 июня 1919 г., Франкфурт-на-Майне, Пауль Хиндемит и Эмма Люббеке.
- Op. 11 № 5. Соната для альты соло. Посв. Карлу Шмидту. Части: 1. Живо, но не спеша, 2. Умеренно быстро, с большой теплотой, 3. Скерцо, 4. В форме и темпе пассакалии. Продолж. 13 мин. Первое исп.: 14 ноября 1920 г., Фридрихсберг, Пауль Хиндемит.
- Op. 12. «Убийца, надежда женщин» («Mörder, Hoffnung der Frauen»), одноактная опера, либр. О. Кокошка. Действ. лица: Мужчина — баритон; Женщина — сопрано; 1-й воин — тенор; 2-й воин — бас; 3-й воин — тенор; 1-я девушка — сопрано; 2-я девушка — альт; 3-я девушка — сопрано; воины, девушки — хор. Состав оркестра²: 3.3.3.3. — 6.4.3.1. — ударные — струнные. Продолж. — 21 мин. Премьера 4 июня 1921 г., Штутгарт, дир. Фриц Буш.
- Op. 13. «Меланхолия» («Melancholie»; К. Моргенштерн) 4 песни для меццо-сопрано и струнного квартета (неопubl.).
- Op. 14. Три гимна (У. Уитмен), для баритона и фортепиано (неопubl.).
- Op. 15. «Ночью» («In einer Nacht»), 15 пьес для фортепиано (неопubl.).
- б/ор. Давид Поппер. Серенада для виолончели. Инструментовка для 2-х гобоев, 2-х фаготов, 2-х валторн и ударных (неопubl.).

¹ Первое сочинение Хиндемита, опубликованное изд. Шотт в Майнце.

² Обозначение состава оркестра всюду соответствует последовательности записи инструментов в партитуре: первые четыре цифры — деревянные духовые (флейты, гобои, кларнеты, фаготы). След. цифры — медные (трубы, валторны, тромбоны, тубы).

- Ор. 17. Соната для фортепиано (утеряна).
- Ор. 18. Восемь песен на стихи разных поэтов, для сопрано и фортепиано. Посв. Норе Пислинг-Боас. 1. «Пьяная танцовщица» (К. Бок), 2. «Как святой Франциск, я витаю в небесах» (К. Моргенштерн), 3. «Сон» (Э. Ласкер-Шюлер), 4. «На ступеньках лестницы уселись мои ушки» (К. Моргенштерн), 5. «Я, кажется, проснулся» (К. Моргенштерн), 6. «Ты меня печалишь» (Э. Ласкер-Шюлер), 7. «Через вечерние сады» (Х. Шиллинг), 8. «Трубы» (Г. Тракль). Продолж. 15 мин. Первое исп.: 25 янв. 1922 г., Берлин, Нора Пислинг-Боас и Феликс Петирек.
- Ор. 20. «Нуш-Нуши» («Das Nusch-Nuschi»), одноактная пьеса для бирманских марионеток. Либр. Ф. Блей. Действующие лица: Мунг Та Биа — бас; Рагвенг — разговорная роль; Кюсе Ваинг — бас; церемониймейстер — бас; палач — бас; нищий — бас; Зузули — тенор; Цатвай — немая роль; Тум-тум — тенор-буффо; Камадева — тенор или сопрано; 1-й герольд — бас; 2-й герольд — тенор; Бангза — сопрано; Озаза — колоратурное сопрано; Твайзе — альт; Ратасата — сопрано; 1-я баядера — сопрано; 2-я баядера — альт; две дрессированные обезьяны — тенора; 1-й поэт — тенор; 2-й поэт — бас; 1-я девушка — сопрано; 2-я девушка — альт; 3-я девушка — сопрано; малый хор. Состав оркестра: 2.3.4.3. — 2.2.3.1. — арфа, челеста, мандолина — ударные (4 исполнителя) — струнные. Продолж. 30 мин. Премьера 4 июня 1921 г., Штутгарт, дир. Фриц Буш.

1921

- б/ор. Пьесы, для фортепиано (неопубл.)
- Ор. 16. Струнный квартет № 2 С-диг. Посв. Рудольфу Хиндемиту. Части: 1. Живо и очень энергично, 2. Очень медленно, 3. Финал. Продолж. 26 мин. Первое исп.: 1 авг. 1921 г., Донауэшинген, квартет Амара.
- Ор. 21. «Св. Сусанна» («Sancta Susanna»), одноактная опера. Либр. А. Штрамм. Действ. лица: Сусанна — сопрано; Клементия — альт; старая монахиня — альт; служанка, солдат — разговорные роли; хор монахинь. Состав оркестра: 3.3.4.3. — 4.2.3.2. — ударные — арфа, челеста, орган — струнные. Продолж. 40 мин. Премьера 26 марта 1922 г., Франкфурт-на-Майне, дир. Людвиг Роттенберг.
- Ор. 24. № 1. Камерная музыка № 1 с финалом «1921» для малого оркестра. Посв. князю Фюрстенбергскому. Состав (солир. партии): флейта, кларнет, фагот, труба — ударные — гармоний (аккордеон), фортепиано, струнный квинтет. Продолж. 14½ мин. Первое исп.: 31 июля 1922 г., Донауэшинген, дир. Герман Шерхен.

1922

- Ор. 19. Танцевальные пьесы, для фортепиано.
- Ор. 22. Струнный квартет № 3. Части: 1. Фугато, 2. Быстрые

восьмые, очень энергично. 3. Спокойные четверти, все время плавно, 4. Рондо, умеренно быстрые четверти. Продолж. 22—24½ мин. Первое исп.: 4 ноября 1922 г., Донауэшинген, квартет Амара.

- Op. 23a. «Смерть смерти» («Des Todes Tod») (Э. Райнахер), 3 песни, для женского голоса, 2-х альтов и 2-х виолончелей: 1. «Лик смерти и нищеты», 2. «Смерть бога», 3. «Смерть смерти». Продолж. 16 мин.
- Op. 23 № 2. «Молодая служанка» («Die junge Magd»), 6 стихотворений Г. Тракля для голоса (альт), флейты, кларнета и струнного квартета: 1. «Часто у колодца...», 2. «Тихо в комнате...», 3. «Ночью на голом берегу», 4. «Гремит в кузнице молот», 5. «Распростертая в постели», 6. «Кровавые полотнища заката». Продолж. 20 мин. Первое исп.: 31 июля 1922 г., Донауэшинген. Солостка Тини Дебюзер.
- Op. 24 № 2. Маленькая камерная музыка для пяти духовых. Посв. камерному ансамблю Франкфурта-на-Майне. Части: 1. Весело, умеренно быстрые четверти, 2. Вальс, 3. Спокойно и просто, 4. Быстрые четверти, 5. Очень живо. Состав: флейта, гобой, кларнет, валторна, фагот. Продолж. 11½ мин. Первое исп.: 12 июля 1922 г., Кёльн, духовой квинтет Франкфурта-на-Майне.
- Op. 25 № 1. Соната, для альты соло. Посв. Ладиславу Черны. Части: 1. Размеренное (широкое) движение четвертями. 2. Очень бодро и четко, 3. Очень медленно, 4. Бешеный темп, стихийно, красота звука — дело второстепенное. 5. Медленно, очень выразительно. Продолж. 10 мин. Первое исп.: 18 марта 1922 г., Пауль Хиндемит.
- Op. 25 № 4. Соната, для альты и фортепиано (неопубл.).
- Op. 26. Сюита, для фортепиано «1922»: 1. Марш, 2. Шимми, 3. Ноктюрн, 4. Бостон, 5. Регтайм. Продолж. 14 мин.
- Op. 28. «Демон» («Der Dämon»), танцевальная пантомима в двух картинах. Либр. М. Крель. Действ. лица: Демон — танцор; две сестры — танцовщицы. Оркестр солистов: флейта (также флейта-пикколо), кларнет, валторна, туба, фортепиано, струнный квинтет. Продолж. 34 мин. Премьера 1 дек. 1923 г., Дармштадт, дир. Йозеф Розеншток.
- б/ор. «Tuttifantchen», рождественская сказка (пьеса с пением и танцами). Либр. Х. Михель и Ф. Бекер. Действ. лица (поющие): Туттифант, Трудель, Петер, Матушка Берта, Пунони, Туттифентхен. Разговорные роли: Штроффель, Клаус, Ханнес, Грета, Фриц, Лена, Бургмистр, кондитер, продавец вафель, торговка фруктами. Состав оркестра; 1.1.1.1.—1.1.0.0.—ударные—струнные. Премьера 13 дек. 1922 г., Дармштадт, дир. Вальтер Бек.
- б/ор. Двадцать развлекательных пьес для салонного оркестра (неопубл.).
- б/ор. «Minimax» и увертюра к «Летучему Голландцу» Вагнера, инструментовка для струнного квартета (неопубл.).
- б/ор. Обработки разных танцев (неопубл.)
- б/ор. Первая часть камерной симфонии (неопубл.).

1923

- Op. 25 № 2. Маленькая соната, для виолы д'амур и фортепиано. Части: 1. Умеренно быстро, весело, 2. Очень медленно, 3. Очень живо. Продолж. 12 мин. Первое исп.: июнь 1922 г., Гейдельберг, Пауль Хиндемит, Эмма Люббеке.
- Op. 25 № 3. Соната, для виолончели соло. Посв. Морису Франку. Части: 1. Живо, очень четко, 2. Умеренно быстро, спокойно, 3. Медленно, 4. Оживленные четверти, 5. Умеренно быстро. Продолж. 7½ мин. Первое исп. 1923, Фрайбург, Морис Франк.
- Op. 27. «Житие Марии» («Das Marienleben»; Р. М. Рильке), для сопрано и фортепиано: 1. «Рождение Марии», 2. «Введение Марии во храм», 3. «Благовещение», 4. «Посещение Марии Елизаветой», 5. «Подозрение Иосифа», 6. «Откровение пастухам», 7. «Рождение Христа», 8. «Отдых на пути в Египет», 9. «Свадьба в Кане», 10. «Перед страстями», 11. «Пьета», 12. «Успокоение Марии в Воскрешем», 13. «О смерти Марии» I, 14. «О смерти Марии» II, 15. «О смерти Марии» III. Продолж. 60—63 мин. Первое исп. 15 окт. 1923 г., Франкфурт-на-Майне, Беатриса Лауэр-Котлар и Эмма Люббеке.
- Op. 29. Музыка, для фортепиано (для левой руки) с оркестром (неопубл.)¹.
- Op. 30. Квintет, для кларнета и струнного квартета. Посв. Вернеру Райнхарту. Части: 1. Очень живо, 2. Очень медленно, 3. Немецкие танцы, в бойком темпе лендлера, 4. Ариозо, очень спокойно, 5. Очень живо. Продолж. 18 мин. Первое исп. 7 авг. 1923 г., Зальцбург, Филипп Драйсбах и квартет Амара.
- Op. 31 № 4. Соната, для альты соло (неопубл.).
- Op. 32. Струнный квартет № 4. Посв. Беатрисе Зуттер-Котлар. Части: 1. Половинные длительности, оживленно, 2. Очень медленно и все время плавно, 3. Маленький марш, 4. Пассакалия. Продолж. 23—24 мин. Первое исп. 5 ноября 1923 г., Вена, квартет Амара.
- Op. 33. Песни на старинные тексты для хора а cappella: 1. «О распорядке в доме» (Мартин Лютер), 2. «Жалобы женщины» (бургграф Регенсбургский), 3. «Art lässt sich von Art» (Шперфогель), 4. «Ларец любви» (Генрих фон Морунген). 5. «Тайное счастье» (Райнмар), 6. Застольная песня ландскнехтов. 4—6-голосный смешанный хор. Продолж. ок. 8 мин.

1924

- Op. 31. № 1. Соната, для скрипки соло. Посв. Лико Амару. Части: 1. Очень оживленные восьмые, 2. Очень медленные четверти, 3. Очень оживленные четверти, 4. Интермеццо,

¹ Находившуюся у покойного пианиста Пауля Витгенштейна рукопись разыскать не удалось.

- песня, 5. Prestissimo. Продолж. 10 мин. Первое исп. 18 мая 1924 г., Донауэшинген, Лико Амар.
- Ор. 31 № 2. Соната, для скрипки соло. Посв. Вальтеру Каспару. Части: 1. Легкие подвижные четверти, 2. Спокойные четверти, 3. Спокойные четверти (pizzicato), 4. Пять вариаций на песню Моцарта «Приди, милый май». Продолж. 7 мин.
- Ор. 31 № 3. Каноническая сонатина, для двух флейт. Посв. Полю Хагеману. Части: 1. Бодро, 2. Capriccio. 4. Presto. Продолж. 5½ мин.
- Ор. 34. Струнное трио № 1. Посв. Алонзу Хабе. Части: 1. Токката, 2. Медленно, очень спокойно, 3. Умеренно быстрые четверти (pizzicato), 4. Фуга. Продолж. 15 мин. Первое исп. 6 авг. 1924 г., Зальцбург, Лико Амар, Пауль Хиндемит, Морис Франк.
- Ор. 36 № 1. Камерная музыка № 2, для облигатного фортепиано и 12-ти солирующих инструментов. Посв. Эмме Люббеке. Части: 1. Очень оживленные восьмые, 2. Очень медленные восьмые, 3. Маленькое попури, 4. Финал. Состав: 1.1.2.1. — 1.1.1.0. — струнные (1.0.1.1.). Продолж. 20 мин. Первое исп.: 31 окт. 1924 г., солистка Э. Люббеке, дир. Клеменс Краус.

1925

- Ор. 35. «Серенады», маленькая кантата для сопрано, гобоя, альта и виолончели на романтические тексты. Посв. Гертруде Хиндемит: I. Баркарола (А. Лихт), К Филлис (И. Л. В. Гляйм), «С облаков нисходит веселый час» (Л. Тик); II. Дуэт для альта и виолончели. «Вечер» (И. фон Эйхендорф), «Червь» (И. В. Майнхольд); III. Трио для гобоя, альта и виолончели. «Доброй ночи» (З. А. Мальман). Продолж. 20 мин. Первое исп. 15 апр. 1925 г., Винтертур, солистка Гертруда Хиндемит.
- Ор. 36 № 2. Камерная музыка № 3, для облигатной виолончели и 10-ти солирующих инструментов. Посв. Эльзе и Вилли Хоф. Части: 1. Величественно и сильно, 2. Живо и весело, 3. Очень спокойно, равномерно шагающие четверти, 4. Умеренно подвижные половинные длительности, 5. Бодро, но все время спокойно. Состав (солисты): 1.1.1.1. — 1.1.1.0. — струнные (1.0.0.1.). Продолж. 16 мин. Первое исп.: 30 апр. 1925 г., Бохум. Солист Рудольф Хиндемит, дир. Пауль Хиндемит.
- Ор. 36 № 3. Камерная музыка № 4, для скрипки и камерного оркестра. Части: 1. Сигнал, 2. Очень живо, 3. Ноктюрн, 4. Оживленные четверти, 5. Быстро, как только возможно. Состав: 2.0.3.3. — корнет-а-пистон in B, тромбон, туба, 4 барабана — струнные (0.0.4.4.). Продолж. 22—23 мин. Первое исп. 25 сент. 1925 г., Дессау. Солист Лико Амар, дир. Франц фон Хёслин.
- Ор. 37. Музыка для фортепиано. Посв. Людвигу Роттенбергу, ч. 1. Упражнение. Три пьесы. Продолж. 10 мин. Первое исп.: ноябрь 1925 г., Берлин, Вальтер Гизекинг.

- Ор. 38. Концерт для оркестра. Посв. Францу и Маргитхен Эрнст. Части: 1. С силой, 2. Очень быстрые половинные длительности, 3. Марш для деревянных духовых. 4. Basso ostinato. Состав: 2.2.3.3. — 3.2.2.1. — ударные (3 исполнителя) — струнные. Продолж. 17 мин. Первое исп. 25 июля 1925 г., Дуйсбург, дир. Пауль Шайнпфлюг.
- б/ор. Три пьесы, для пяти инструментов. Части: 1. Scherzando, 2. Медленные восьмые. 3. Оживленные половинные длительности. Состав: кларнет, труба, скрипка, контрабас, фортепиано. Продолж. 6 мин.

1926

- Ор. 39. «Кардильяк» («Cardillac»), опера в трех актах по «Мадемуазель Скюдери» Э. Т. А. Гофмана. Либр. Ф. Лион. Действ. 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. Состав оркестра: 2.2.3. тенор-саксофон. 3 — 1.2.2.1. — ударные — фортепиано — струнные. Оркестр за сценой: гобой, 2 валторны, труба, тромбон, скрипка, 2 контрабаса. Продолж.: полный вечер. Премьера 9 ноября 1926 г., Дрезден, дир. Фриц Буш.
- Ор. 40. Музыка для механических инструментов. Токката, 1 ролик. Балет-триада, 4 ролика (неопubl.).
- Ор. 41. Концертная музыка, для духового оркестра. Посв. Герману Шерхену. Части: 1. Увертюра, 2. Шесть вариаций на песню «Принц Ойген, благородный рыцарь», 3. Марш. Состав: 1 м. флейта (также б. флейта), 1 гобой, 1 кларнет in Es, 3 кларнета in B, 2 саксофона, 2 валторны, 2 теноровые трубы, 1 баритон, 3 трубы, 3 тромбона, 2—3 тубы, м. барабан, б. барабан с тарелками. Продолж. 14—15 мин. Первое исп.: июль 1926 г., Донауэшинген, дир. Герман Шерхен.
- б/ор. Упражнения для скрипача.

1927

- Ор. 36 № 4. Камерная музыка № 2, для альта и камерного оркестра. Посв. Арнольду Мендельсону. Части: 1. Быстрые половинные длительности, 2. Медленно, 3. Умеренно быстро, 4. Варианты военного марша. Состав: 1.1.3.3. — 1.2.2.1. — струнные (0.0.0.4.4.). Продолж. 17 мин. Первое исп.: 3 ноября 1927 г. Берлин, солист Пауль Хиндемит, дир. Отто Клемперер.
- Ор. 37. Музыка для фортепиано, ч. II. Маленькие пьесы. Продолж. 21 мин. Первое исп.: апр. 1927 г., Дрезден, Пауль Арон.
- Ор. 42. Музыка к к/фильму «Кот Феликс в цирке», для механического органа (неопubl.).
- Ор. 43. I. «Spielmusik» (музыка для любительского оркестра). Части: 1. Умеренно подвижные половинные длительности, 2. Медленно шагающие четверти, 3. Быстрые половинные

длительности. Состав: струнный оркестр, флейты и гобой.
Продолж. 7 мин.

- Op. 43. II. Песни для хоровых кружков (А. Платен, Р. М. Рильке, М. Клаудиус). Состав: 3-гол. смешанный хор а cappella. Продолж. ок. 3 мин.
- Op. 44. Упражнение для игры в инструментальном ансамбле (Schulwerk für Instrumental-Zusammenspiel!): I. Девять пьес в первой позиции для двух скрипок или 2-гол. ансамбля скрипок для начала. Продолж. 5 мин.; II. Восемь канонов в первой позиции для двух скрипок или 2-гол. ансамбля скрипок с сопровождающей 3-й скрипкой или альтом для малоподготовленных. Продолж. 5—6 мин.; III. Восемь пьес для двух скрипок, альты, виолончели и контрабаса. Продолж. 8 мин.; IV. Пять пьес для струнного оркестра. Продолж. 10 мин.
- Op. 45а. «Туда и обратно» («Hin und zurück»). Одноактный скетч. Либр. М. Шиффер. Действ. лица: Роберт — тенор; Елена — сопрано; профессор — баритон; санитар — бас; мудрец — тенор; служанка — разговорная роль. Состав оркестра: 1.0.1. альт-саксофон. 1 — 0.1.1.0 — фортепиано в 2 руки, фортепиано в 4 руки, гармоний (за сценой). Продолж. 12 мин. Премьера 15 июля 1927 г., Баден-Баден, дир. Эрнст Мейлих.
- Op. 46 № 1. Камерная музыка № 6, для виолы д'амур и камерного оркестра. Состав: 1.1.2.1. — 1.1.1.0. — струнные (0.0.0.3.2.) Продолж. 16 мин. Первое исп.: 29 марта 1928 г., Кельн, солист Пауль Хиндемит, дир. Людвиг Роттенберг.
- Op. 46 № 2. Камерная музыка № 7, для органа и камерного оркестра. Посв. Франкфуртскому радио. Состав: 2.1.2.3. — 1.1.1.0. — струнные (0.0.0.2.1.). Продолж. 17 мин. Первое исп.: 8 янв. 1928 г., Франкфурт-на-Майне, солист Райнхольд Мертен.
- б/ор. Девять пьес, для кларнета и контрабаса (неопубл.).
- б/ор. Два маленьких трио, для флейты, кларнета и контрабаса (неопубл.).
- б/ор. Две песни, для трех голосов (неопубл.).
- б/ор. Восемь пьес для флейты соло. Продолж. 7 мин.

1928

- Op. 45. Вокальная и инструментальная музыка для любителей и друзей музыки (Sing- und Spielmusiken für Liebhaber und Musikfreunde): I. «Госпожа музыка» («Frau Musika») (Мартин Лютер) для пения и игры, для меццо-сопрано и баритона, смешанного 1- и 2-гол. хора и струнного оркестра (возможны и духовые инструменты). Продолж. 6—7 мин.; II. Восемь канонов, для двух голосов с инструментами. Тексты: старая пословица, М. Лютер, Р. Гёринг, К. Моргенштерн, Ф. Верфель, Я. Кнайп, Г. Клаудиус. Состав: 2 скрипки, альт, виолончель по желанию. Продолж. 6½ мин.; III. «Охотник из Курпфальца, который скачет сквозь зеленый лес» («Ein Jäger aus Kurpfalz, der reitet durch den grünen Wald»), для струнных и духовых. Части: 1. Широко, величественно, 2. Бодро. Продолж. 5 мин.

- Ор. 47. Трио, для фортепиано, альты и хекельфона (тенор-саксофона). Части: 1. Соло, ариозо, дуэт, 2. Попурри. Продолж. 12—13 мин. Первое исп.: 15 марта 1928 г., Висбаден, Эмма Люббеке, Пауль Хиндемит, Дикман.
- б/ор. Музыка к кинофильму «Утреннее привидение» (Х. Рихтер) для механического фортепиано (неопубл.).
- б/ор. Шуточная песня (Lügenlied), для 3-гол. смешанного хора с инструментами (струнные и духовые). Из сб. народных песен К. Ф. Петерса. Продолж. 1/2 мин.
- б/ор. «Притча странствующего» («Spruch eines Fahrenden»), для женского хора а cappella. Продолж. 1 1/4 мин.

1929

- Ор. 45. Вокальная и инструментальная музыка для любителей и друзей музыки (продолжение, см. год 1928): IV. Маленькая фортепианная музыка (Kleine Klaviermusik). Легкие пьесы на пяти звуках. Продолж. 5 мин. V. «Песня Мартина»: «Что сделали гуси» («Martinslied», «Was haben doch die Gänse getan»; И. Олоринус), для одного голоса или 1-гол. хора и трех инструментов (высокие, средние и низкие струнные или духовые). Продолж. 3 1/2 мин.
- б/ор. «Новости дня» («Neues vom Tage»), веселая опера в трех частях. Либр. М. Шиффер. Действующие лица: Лаура — сопрано; Эдуард — баритон; Герман — тенор; г-н М. — тенор; г-жа 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. Состав оркестра: 2.2.3. альт-саксофон. 3.—1.2.2.1.—ударные (2 исполнителя) — арфа, мандолина, банджо, фортепиано в 2 руки, фортепиано в 4 руки — струнные (6.0.4.4.4). Продолж.: полный вечер. Премьера 8 июня 1929 г., Берлин, дир. Отто Клемперер.
- б/ор. Lehrstück («Баденская поучительная пьеса о согласии»). Текст Б. Брехта. Действ. лица: 1-й мужской голос — тенор; 2-й мужской голос — баритон; чтец или чтица; три клоуна; хор; танцевальная группа. Состав: высокие, средние, низкие инструменты в любом количестве и составе. Оркестр медных духовых. Основные голоса: 2 трубы, 2 флюгельгорна, 2 теноргорна, 2 тромбона, бас. Продолж. 50 мин. Премьера 28 июля 1929 г., Баден-Баден, дир. Альфонс Дрессель.
- б/ор. Четыре фрагмента к радиопьесе «Полет Линдберга». Текст Б. Брехта (неопубл.).
- б/ор. Два канонических дуэта, для двух скрипок. Продолж. 10 1/2 мин.

1929—1930

- б/ор. Пять мужских хоров а cappella: 1. «О весне» («Über das Frühjahr» Б. Брехт). Продолж. 2 мин.; 2. «Светлая полночь» («Eine lichte Mitternacht»; У. Уитмен). Продолж. 2 мин.; 3. «Ты должен все дать себе сам» («Du muss dir alles geben»; Г. Бенн). Продолж. 1 3/4 мин. Первое исп.:

май 1931 г., Вена, дир. Ханс Вагнер-Шёнкирх; 4. «Fürst Kraft» (Г. Бенн). Продолж. 2¼ мин. Первое исп.: май 1931 г., Вена, дир. Ханс Вагнер-Шёнкирх; 5. «Видения человека, безымянного и немого» («Vision des Mannes, der stumm und namenlos»; Г. Бенн). Продолж. 2½ мин.

1930

- Ор. 48. Концертная музыка для альта и камерного оркестра. Посв. Дариусу и Мадлен Мийо. Части: 1. Живо, 2. Спокойным шагом, 3. Живо, 4. Легко и подвижно, 5. Очень живо. Состав: 2.2.2.3. — 3.2.1.1. — струнные (0.0.0.4.4.). Продолж. 20 мин. Первое исп. 28 марта 1930 г., Гамбург, солист Пауль Хиндемит, дир. Вильгельм Фуртвенглер.
- Ор. 49. Концертная музыка, для фортепиано, медных и двух арф. Посв. Элизабет Спрэг-Кулидж. Состав: 4 валторны, 3 трубы, 2 тромбона, 1 туба, 2 арфы. Продолж. 21 мин. Первое исп.: 12 окт. 1930 г., Чикаго, солистка Эмма Люббеке, дир. Хуго Корчак.
- Ор. 50¹. Концерт для струнного оркестра и медных («Бостонская симфония»). К 50-летию Бостонского симфонического оркестра (1931). Состав: 4.4.3.1. — струнные. Продолж. 18—19 мин. Первое исп. 4 апр. 1931 г., Бостон, дир. Сергей Кусевицкий.
- Песни для хора мальчиков (К. Шног): 1. «Дайте нам сделать самим», 2. «Песня образцового мальчика», 3. «Страшно учиться плавать», 4. «Читать бульварные романы». Состав: 3-гол хор а саррелла. Продолж. 7½ мин.
- «Сабинянки», музыка к радиопьесе Р. Зайца (неопubl.).
- «Мы строим город» («Wir bauen eine Stadt»; Р. Зайц). Игра для детей. Состав: 2-гол. детский хор с отдельными легкими для исполнения сольными партиями. Оркестр: высокие, низкие, средние инструменты, тамбурины, барабан, фортепиано ad lib. Продолж. 15 мин. Премьера 21 июня 1930 г., Берлин, дети берлинских школ, дир. Александр Курт.
- Рондо для трех гитар, обраб. Зигфрида Беренда.
- Четыре пьесы для трех траутониумов (неопubl.).
- Пьесы для фортепиано (неопubl.).
- Музыка для записи на граммпластинку. Две пластинки (неопubl.).
- Обработки пьес Бибера, Стамица, Руста, Ариости, Вивальди, Петцольда, Хансвиндта, Баха и расшифровки continuo (неопubl.).

1931

«Бесконечное» («Das Unaufhörliche»; Г. Бенн), оратория в трех частях, для сопрано, тенора, баритона, баса, смешанного хора, хора мальчиков и оркестра. Состав оркестра: 3.2.2.2. (3) — 3.2.2.1. — ударные — орган ad lib. — струнные.

¹ Последнее произведение в списке сочинений П. Хиндемита, обозначенное опусом.

Продолж. 85 мин. Первое исп. 21 ноября 1931 г., Берлин, дир. Отто Клемперер.

Четырнадцать легких пьес в первой позиции для двух скрипок.

Продолж. 11—12 мин.

Музыка к маленьким рекламным фильмам (неопubl.).

Концертная пьеса для траутогниума и струнного оркестра (неопubl.).

«Школа игры на инструментах и слушания музыки («Spiel- und Hörschule für Laien») (неопubl.).

Музыка к рекламному фильму «Clermont de Fouet» для струнного трио (неопubl.).

1932

Филармонический концерт. Вариации для оркестра. Посв. Вильгельму Фуртвенглеру и Берлинскому филармоническому оркестру к празднованию его 50-летия. Состав: 3.3.3.3. — 4.3.3.1 — ударные (2 исполнителя) — струнные. Продолж. 21 мин. Первое исп. 14 апр. 1932 г., Берлин, дир. Вильгельм Фуртвенглер.

«День музыки в Плёне»: 1. Утренняя музыка, исполняемая медными духовыми на башне. Состав: 2 трубы, 2 тромбона, туба ad lib. Продолж. 4½ мин.; 2. Застольная музыка.

Развлекательные пьесы для игры во время обеда: 1) Марш, 2) Интермеццо, 3) Трио для струнных, 4) Вальс. Состав: флейта, труба (или кларнет), высокие, средние, низкие струнные. Продолж. 9½ мин.; 3. Кантата: «Призыв к молодым прилежно заниматься музыкой». («Mahnung an die Jugend, sich der Musik zu befeissigen»; М. Агрикола —

«Musica instrumentalis deutsch») 1528/1545). Состав: молодежный хор, солирующие голоса, чтец (мелодрама), струнный оркестр, духовые и ударные ad lib. Продолж. 15—16 мин. 4. Вечерний концерт. Части: 1) Вступительная пьеса для оркестра, 2) Соло флейты со струнными, 3) Два дуэта для скрипки и кларнета, 4) Вариации для кларнета и струнных, 5) Трио для блокфлейт, 6) Кводлибет для оркестра. Состав оркестра: высокие, средние, низкие струнные. Продолж. 28½ мин. Первое исп.: июнь 1932 г., Плён.

«Смерть» («Der Tod»; Ф. Хельдерлин), мужской хор a cappella. Продолж. 2 мин.

Упражнения для струнных, деревянных и медных духовых (неопubl.).

Киномузыка для скрипки соло (неопubl.).

Вивальди. Концерт для виолы д'амур и лютни, переложение для виолы д'амур и чембало (неопubl.).

1933

Струнное трио № 2. Части: 1. Умеренно быстро, 2. Живо, 3. Медленно. Продолж. 22½ мин. Первое исп. 17 марта 1933 г., Антверпен, Симон Гольдберг, Пауль Хиндемит, Эммануэль Фойерман.

Четыре песни (М. Клаудиус), для сопрано и фортепиано (неопubl.).
Четыре песни (Ф. Рюккерт), для голоса и фортепиано (неопubl.).
Четыре песни (Новалис), для голоса и фортепиано (неопubl.).
Три песни (В. Буш), для голоса и фортепиано (неопubl.).
Инструктивные пьесы для ансамбля духовых инструментов (неопubl.).
Концертная пьеса для двух альт-саксофонов (неопubl.).
Редакция basso continuo в сонате Бибера d-moll для двух скрипок (неопubl.).

1933—1935

Шесть песен (Ф. Хельдерлин), для тенора и фортепиано:
1. К паркам, 2. Заход солнца, 3. Когда-то и теперь, 4. Утром, 5. Фрагмент, 6. Вечерняя фантазия. Первое исп. 4 ноября 1964 г., Франкфурт-на-Майне, Эрнст Хефлигер и Ганс Петермандль.

1934

Симфония «Матис-художник»: 1. Концерт ангелов, 2. Положение во гроб, 3. Искушение св. Антония. Состав оркестра: 2.2.2.2. — 4.2.3.1. — ударные — струнные. Продолж. 26 мин. Первое исп. 12 марта 1934 г., Берлин, дир. Вильгельм Фуртвенглер.

Дует для виолончели и альты. Продолж. 4 мин.

«Ausflugskantate» для солиста, хора и четырех кларнетов (неопubl.).

Развлекательная музыка, для трех кларнетов (неопubl.).

Две маленькие пьесы, для фортепиано (неопubl.).

Каденции к скрипичным и фортепианным концертам Моцарта и скрипичному концерту Шумана (неопubl.).

1934—1935

«Матис-художник» («Mathis der Maler»). Опера в семи картинах. Либр. П. Хиндемит. Действующие лица: Альбрехт Бранденбургский, кардинал-епископ Майнцский — тенор; Матис, живописец у него на службе — баритон; Лоренц фон Поммерсфельден, настоятель собора в Майнце — бас; Вольфганг Капито, советник кардинала — тенор; Ридингер, богатый майнцкий горожанин — бас; Ханс Швальб, вождь восставших крестьян — тенор; Труксес фон Вальдбург, полководец Союзных войск — бас; Сильвестер 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. Состав оркестра: 2.2.2.2. — 4.2.3.1. — ударные — струнные. На сцене: 3 трубы. Продолж.: полный вечер. Премьера 28 мая 1938 г., Цюрих, дир. Роберт Ф. Денцлер.

- «Шванендреер» («Der Schwanendreher»). Концерт по старым народным песням для альтя и малого оркестра. Части: 1. «Среди гор и глубоких долин», 2. «Расти, расти, липонька» 3. Фугато «Сидела кукушка на заборе», 4. Вариации «Вам не пришлось жарить лебедей на вертеле». Состав: 2.1.2.2. — 3.1.1.0. — ударные — арфа — струнные (0.0.0.4.3.). Продолж. 24 мин. Первое исп. 14 ноября 1935 г., Амстердам, солист Пауль Хиндемит, дир. Виллем Менгельберг.
- Соната in E для скрипки и фортепиано. Части: 1. Спокойное движение, 2. Медленно. Продолж. 9 мин. Первое исп.: февр. 1936 г., Женева. Стефан Френкель и Орлова.
- Четыре песни (А. Силезиус), для голоса и фортепиано (не опубл.).
- Медленная пьеса и рондо для траутониума (неопубл.).

- Траурная музыка для альтя и струнного оркестра. На смерть короля Георга V Английского. Продолж. 6 мин. Первое исп. 22 янв. 1936 г., Лондон, солист Пауль Хиндемит, дир. сэра Адриан Боулт.
- Соната № 1, для фортепиано, «Майн». Части: 1. Спокойно движущиеся четверти, 2. В темпе очень медленного марша, 3. Живо, 4. Спокойно движущиеся четверти, 5. Живо. Продолж. 21 мин.
- Соната № 2 in G для фортепиано. Части: 1. Умеренно быстро, 2. Живо, 3. Очень медленно. Продолж. 10 мин.
- Соната № 3 in B для фортепиано. Части: 1. Спокойное движение, 2. Очень живо, 3. Умеренно быстро, 4. Фуга. Продолж. 20 мин.
- Соната для флейты и фортепиано. Части: 1. Весело, подвижно, 2. Очень медленно, 3. Очень живо, 4. Марш. Продолж. 13—14 мин. Первое исп. 9 апр. 1937 г., Вашингтон, Жорж Баррер и Хесус Мария Санрома.
- Три песни (К. Brentano, Г. Келлер), для голоса и фортепиано (неопубл.).
- Обработка пяти народных песен для струнного квартета и кларнета (неопубл.).
- Симфонические танцы для оркестра. Части: 1. Медленно — живо, 2. Очень медленно, 3. Умеренно подвижно, с силой. Состав: 2.2.2.2. — 4.2.3.1. — ударные (3 исполнителя) — струнные. Продолж. 32 мин. Первое исп.: 5 дек. 1937 г., Лондон, дир. Пауль Хиндемит.
- Органная соната № 1. Части: 1. Умеренно быстро — очень живо, 2. Очень медленно — фантазия — спокойное движение. Продолж. 17½ мин. Первое исп.: 18 янв. 1938 г., Лондон, Ральф Даунс.
- Органная соната № 2. Части: 1. Живо, 2. Спокойное движение, 3. Фуга. Продолж. 10½ мин. Первое исп.: 18 янв. 1938 г., Лондон, Ральф Даунс.
- Песни для 5-гол. смешанного хора (редакция ор. 33).

Соната для альты соло (неопубл.).
«Руководство по композиции» («Unterweisung im Tonsatz»)
Часть 1, теоретическая.

1938

- «Достославнейшее видение» («Nobilissima Visione»), танцевальная легенда в шести картинах. Сценарий П. Хиндемита и Л. Мясина. Состав исполнителей: 5 танцоров, 5 танцовщиц, танцевальная группа. Оркестр: 1.1.2.1.— 2.2.1.0.— ударные — струнные. Продолж. 35 мин. Премьера 21 июля 1938 г., Лондон, Балет Монте Карло, дир. Пауль Хиндемит.
- «Достославнейшее видение», оркестровая сюита. Части: 1. Вступление и рондо, 2. Марш и пастораль, 3. Пассакалия. Состав: 2.2.2.2.— 4.2.3.1.— ударные — струнные. Продолж. 20 мин. Первое исп.: 13 сент. 1938 г., Венеция.
- Соната для фортепиано в четыре руки. Части: 1. Умеренное движение, 2. Живо, 3. Спокойное движение. Продолж. 13 мин.
- Соната для гобоя и фортепиано. Части: 1. Бодро, 2. Очень медленно — живо. Продолж. 11½ мин. Первое исп. 20 июля 1938 г., Лондон, Леон Гуссенс и Харриэт Коэн.
- Три легкие пьесы для виолончели и фортепиано (виолончель в 1-й позиции). Продолж. 7—8 мин.
- Девять маленьких песен с фортепиано для американского школьного песенника (неопубл.).

1939

- Концерт для скрипки и оркестра. Части: 1. Умеренно подвижные половинные длительности, 2. Медленно, 3. Живо. Состав: 2.2.3.2.— 4.2.3.1.— ударные — струнные. Продолж. 24 мин. Первое исп. 14 марта 1940 г., Амстердам, солист Фердинанд Хелман, дир. Виллем Менгельберг.
- Соната in C, для скрипки и фортепиано. Части: 1. Живо, 2. Медленно, 3. Фуга. Продолж. 11—12 мин.
- Соната in C, для альты и фортепиано. Части: 1. Широко, с силой, 2. Очень живо, 3. Фантазия, 4. Финал (с двумя вариациями). Продолж. 24 мин.
- Соната для кларнета и фортепиано. Части: 1. Умеренно подвижно, 2. Живо, 3. Очень медленно, 4. Маленькое рондо, спокойно. Продолж. 16—17½ мин.
- Соната для валторны и фортепиано. Части: 1. Умеренно подвижно, 2. Спокойное движение, 3. Живо. Продолж. 16 мин.
- Соната для трубы и фортепиано. Части: 1. С силой, 2. Умеренно подвижно, 3. Траурная музыка. Продолж. 12 мин.
- Соната для арфы. Посв. Клелии Гатти-Альдранди. Части: 1. Умеренно быстро, 2. Живо, 3. Очень медленно (песня). Продолж. 9 мин.
- Шесть песен (Р. М. Рильке), для смешанного хора a cappella: 1. «Лань», 2. «Лебедь», 3. «Потому что все прошло», 4. «Весна», 5. «Зимой», 6. «Сад». Продолж. 7—8 мин.

- Три мужских хора а сарелла (два анонимных старых текста и текст Ф. Ницше). Продолж. ок. 4 мин.
- «Первый снег» («Erster Schnee»; Г. Келлер), для мужского хора а сарелла. Продолж. 3 мин.
- Вариации на старинную танцевальную песню, для мужского хора а сарелла. Продолж. 5½ мин.
- «Житие Марии» (переложение ор. 27) четыре песни для голоса с оркестром. Первое исп. 13 авг. 1939 г., солистка Генриетта Сала.
- Три песни (Ф. Ницше), для голоса и фортепиано (неопубл.). Поправки и изменения в партитурах оперы «Матис-художник» и балета «Достославнейшее видение».
- «Руководство по композиции» часть II. Упражнения в двухголосном сочинении¹.

1940

- Четыре темперамента («Die vier Temperamente»), балет в четырех вариациях, для струнного оркестра и солирующего фортепиано. Продолж. 27—28 мин. Премьера 20 ноября 1946 г., Нью-Йорк, реж. Дж. Баланчин.
- «Четыре темперамента», тема с четырьмя вариациями для струнного оркестра и солирующего фортепиано. Части: 1. Тема, 2. Меланхолически, 3. Сангвинически, 4. Флегматически, 5. Холерически. Продолж. 27—28½ мин. Первое исп. 3 сент. 1940 г., Бостон, солист Лукас Фосс, дир. Ричард Бургин.
- Симфония in Es. Части: 1. Очень живо, 2. Очень медленно, 3. Живо, 4. Умеренно быстрые половинные длительности. Состав: 3.3.3.3. — 4.3.3.1. — ударные (3 исполнителя) — струнные. Продолж. 31—33 мин. Первое исп. 21 ноября 1941 г., Миннеаполис, дир. Дмитрий Митрополус.
- Концерт для виолончели и оркестра. Части: 1. Умеренно быстро, 2. Спокойно, подвижно, 3. Марш, Состав: 2.2.3.2. — 4.2.3.1. — ударные — челеста, — струнные. Продолж. 28 мин. Первое исп. 7 февр. 1941 г., Бостон, солист Григорий Пятигорский.
- Органная соната № 3 на темы старых народных песен. Продолж. 11 мин. Первое исп. 31 июля 1940 г., Тенглвуд (Массачусетс), Э. П. Бигс.
- Старинная ирландская песня, для смешанного хора и оркестра (арфа и струнные). Продолж. 3 мин.
- Пьесы для фагота и виолончели (неопубл.).

1940—1941

- Фуги и др. учебные пьесы (неопубл.).

¹ Часть III, «Трехголосная композиция» издана посмертно, в 1970 г.

1941

- Три мотета (на лат. тексты) для сопрано и фортепиано.
Соната для английского рожка и фортепиано. Части: 1. Медленно, 2. Allegro pesante, 3. Moderato, 4. Scherzo, быстро, 5. Moderato, 6. Allegro pesante. Продолж. 10½ мин. Первое исп.: янв. 1942 г., Нью-Йорк, Луис Шпейер и Хесус Мария Санрома.
Соната для тромбона и фортепиано. Части: 1. Allegro moderato, maestoso, 2. Allegretto grazioso, 3. Песня забияки, Allegro pesante, 4. Allegro moderato maestoso. Продолж. 10½—12 мин.
Вариации на старинную английскую детскую песню, для виолончели и фортепиано. Продолж. 4½ мин.

1942

- Соната для двух фортепиано в четыре руки. Части: 1. Колокольный звон, 2. Allegro, 3. Канон, 4. Речитатив. Староанглийский стих, 5. Фуга. Продолж. 16 мин. Первое исп.: 20 ноября 1942 г., Нью-Йорк, Догерти и Ружицка.
Маленькая соната для виолончели и фортепиано (неопubl.).
Ludus tonalis, контрапунктические, тональные и фортепианно-технические упражнения. Прелюдия. Фуги и интерлюдии. Постлюдия. Продолж. 48 мин. Первое исп. 15 февр. 1943 г., Чикаго, Уиллард Мак Грегор.
Баллада (Дж. Китс), для голоса и фортепиано. Продолж. 5 мин.
Восемнадцать песен (И. Эйхендорф, К. Брентано, Г. Келлер, К. Ф. Майер, М. Дотендей, А. Платен, Р. М. Рильке, Ф. Томпсон, Лафонтен, Федр), для голоса и фортепиано (неопubl.).
Каноны (опubl. частично).

1942—1944

- Девять английских песен (Т. Мур, Ф. Томпсон, П. Б. Шелли, У. Олдис, Ч. Вольфе, У. Блейк, С. Лавер, У. Уитмен, Р. Херрик), для женского голоса и фортепиано. Продолж. 23½ мин.
«Иродиада» («Hérodiaде»). Оркестровые речитации по поэме С. Малларме. Исполнители: Две танцовщицы. Состав оркестра: 1.1.1.1. — 1.0.0.0. — фортепиано — струнные. Продолж. 22 мин. Первое исп. 30 окт. 1944 г., Вашингтон, Иродиада — Марта Грэхем.
Два мотета (лат. тексты), для сопрано и фортепиано.
Три французские песни (А. Рембо, С. Малларме, Ш. Бодлер), для голоса и фортепиано, (неопubl.).
Ludus minor, для кларнета и виолончели (неопubl.).

1943

- Симфонические метаморфозы тем Карла Марии фон Вебера.
(Symphonische Metamorphosen über Themen Carl Maria von

- Weber). Состав: 3.3.3.3.—4.2.3.1.—ударные (3 исполнителя) — струнные. Продолж. 18—20 мин. Первое исп.: 20 янв. 1944 г., Нью-Йорк, дир. Артур Родзински.
- «Амур и Психея» (Фарнезина). Увертюра к балету. Состав: 2.2.2.2.—2.2.2.0.—ударные — струнные. Продолж. 6 мин. Первое исп.: 29 окт. 1943 г., Филадельфия, дир. Ю. Орманди.
- «Орфей», опера Монтеверди. Опыт реконструкции первой постановки (1607).
- Струнный квартет № 5 in Es. Посв. Будапештскому струнному квартету. Части: 1. Очень спокойно и выразительно, 2. Живо и очень энергично, 3. Спокойно. Вариации, 4. Широко, энергично. Продолж. 26 мин. Первое исп. 7 ноября 1943 г., Вашингтон, Будапештский струнный квартет.
- Соната для альт-саксофона и фортепиано. Части: 1. Спокойно, подвижно, 2. Живо, 3. Очень медленно, 4. Почтовый рожок. Диалог. Продолж. 11 мин.
- Мотет (лат. текст), для сопрано и фортепиано.

1945

- Концерт для фортепиано и оркестра. Посв. Хесусу Мариа Санрома. Части: 1. Умеренно быстро, 2. Медленно, 3. Канцона, марш, *Valse lente*, *Sarprice*, «*Tre Fontane*» — средневековый танец. Состав. 2.2.3.2.—2.2.2.1.—ударные (2 исполнителя) — струнные. Продолж. 26 мин. Первое исп. 27 февр. 1947 г., Кливленд, солист Х. М. Санрома.
- Струнный квартет № 6. Части: 1. Быстро, 2. Спокойно, scherzando, 3. Медленно, 4. Канон, умеренно быстро, весело. Продолж. 15 мин. Первое исп. 21 марта 1946 г., Вашингтон, Будапештский струнный квартет.
- «Когда во дворе перед домом цвела этой весной сирень» («*When Lilacs Last in the Door-Yard Bloom'd*», У. Уитмен, нем. перевод П. Хиндемита), реквием для меццо-сопрано и баритона, смешанного хора и оркестра. Состав оркестра: 2.2.2.2.—3.2.2.1.—ударные (3 исполнителя) — орган — струнные, сигнальная труба за сценой. Продолж. 65 мин. Первое исп. 5 мая 1946 г., Нью-Йорк, дир. Роберт Шоу.
- Симфония «*Segena*». Посв. симфоническому оркестру Далласа (штат Техас). Части: 1. Умеренно быстро, 2. Быстрый марш Бетховена (парафраза для духовых), 3. Диалог для двух струнных оркестров, 4. Финал (весело). Состав: 3.3.3.3.—4.2.2.1.—ударные (3 исполнителя) — челеста — струнные (с солирующими скрипками и альтами). Продолж. 30 мин. Первое исп. 1 февр. 1947 г., Даллас, дир. Антал Дорати.

1947

- «Внезапно настанет день» («*Apparebit repentina dies*»; лат. стихотворение ок. 700 г.), кантата для смешанного хора и 10-ти медных инструментов. По случаю симпозиума музыкальной критики Гарвардского университета. Части: 1. «Внезапно настанет день», 2. «Избранных соберет он по правую руку», 3. «Низвергнуты будут неправые», 4. «Обе-

реги себя от хитрости змеи». Состав: 4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона, 1 губа. Продолж. 16—17 мин. Первое исп.: май 1947 г., Кембридж (Массачусетс), дир. Роберт Шоу.

Концерт для кларнета и оркестра. Посв. Бенни Гудмену. Части: 1. Довольно быстро, 2. *Ostinato* — быстро, 3. Спокойно, 4. Весело. Состав: 3.2.0.2. — 2.2.2.0. — ударные — струнные. Продолж. 21 мин. Первое исп.: дек. 1950 г., Филадельфия, солист Бенни Гудмен, дир. Ю. Орманди.

1948

- «Житие Марии», для голоса и фортепиано (новая редакция). Продолж. 69 мин. Первое исп. 3 ноября 1948 г., Ганновер, Аннелиз Купер и Карл Зеeman.
- Соната для виолончели и фортепиано. Части: 1. Пастораль, 2. Умеренно быстро, 3. Пассакалия. Продолж. 20 мин.
- Септет для духовых. Части: 1. Живо, 2. Интермеццо, 3. Вариации, 4. Интермеццо, 5. Фуга. Старый бернский марш. Состав: флейта, гобой, кларнет, бас-кларнет, фагот, валторна, труба. Продолж. 15 мин. Первое исп. 30 дек. 1948 г., Милан, оркестранты Театра Нуово.

1949

- Симфонietta in E. Посв. Луизвильскому симфоническому оркестру. Части: 1. Быстро, 2. *Adagio* и фугато, 3. Интермеццо остинато, 4. Речитатив и рондо. Состав: 2.2.2.2. — 3.1.2.1. — ударные — челеста — струнные. Продолж. 21 мин. Первое исп. 1 марта 1950 г., Луизвиль, дир. Пауль Хиндемит.
- Концерт для валторны и оркестра, Части: 1. Умеренно быстро, 2. Очень быстро, 3. Очень медленно — умеренно быстро. Состав: 1.2.2.2. — 0.0.0.0. — ударные — струнные. Продолж. 14—15 мин. Первое исп. 8 июня 1950 г., Баден-Баден, солист Деннис Брайн, дир. Пауль Хиндемит.
- Концерт для деревянных духовых, арфы и оркестра. По заказу фонда Алисы М. Детсон, Колумбийский университет, Нью-Йорк. Части: 1. Умеренно быстро, 2. *Grazioso*, 3. Рондо. Состав солир. инстр.: флейта, гобой, кларнет, фагот, арфа. Орк.: 0.0.0.0. — 2.2.1.0. — струнные. Продолж. 13 мин. Первое исп. 15 мая 1949 г., Нью-Йорк, дир. Тор Джонсон.
- Концерт для трубы, фагота и струнного оркестра. Посв. Коннектикутской Академии наук и искусств. Части: 1. *Allegro spirituosissimo*, 2. *Molto adagio*, 3. *Vivace*. Продолж. 16 мин. Первое исп. 4 ноября 1949 г., Нью-Хейвен (штат Коннектикут), дир. Кейт Уилсон.
- Соната для контрабаса и фортепиано: Части: 1. *Allegretto*, 2. *Scherzo*, 3. *Molto adagio* — *allegretto*. Продолж. 14 мин. Первое исп.: 26 апр. 1950 г., Вена, Отто и Герхард Рюм.
- «The Demon of the Gibbet» (Ф. Д. О'Брайен), для мужского хора а cappella. Посв. М. Бартоломью и студенческому хору Иельского университета. Продолж. 3 мин.

1950

Мир композитора (A composer's world, horizons and limitations). Первоначально лекции в Гарвардском университете¹.

Иоганн Себастьян Бах. Обязывающее наследие. (Johann Sebastian Bach. Ein verpflichtendes Erbe). Речь, произнесенная 12 сентября 1950 г., в Гамбурге.

1950—1957

«Гармония мира» («Die Harmonie der Welt»), опера в пяти актах. Либр. П. Хиндемит. Действующие лица: Кайзер Рудольф II, Кайзер Фердинанд II (Солнце) — бас; Иоганнес Кеплер, математик кайзера (Земля) — баритон; Валленштейн, полководец (Юпитер) — тенор; Ульрих Грюсер, помощник Кеплера, позже солдат (Марс) — тенор; Даниэль Хицлер, священник в Линце, Регенсбургский священник (Меркурий) — бас; Танзур (Сатурн) — бас; барон Штархемберг — 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 — немые роли; народ, солдаты, звезды. Состав оркестра: 2.3.3.3.— 4.2.3.1 — ударные — арфа — челеста — струнные. Оркестр на сцене: 3.1.2.1 — 1.0.3.0. — ударные — струнные (альт, виолончель, контрабас). Продолж.: полный вечер. Премьера 11 авг. 1957 г., Мюнхен, дир. Пауль Хиндемит.

1951

Симфония «Гармония мира». Посв. Паулю Захеру и Базельскому камерному оркестру к его 25-летию. Части: 1. Musica Instrumentalis, 2. Musica Humana, 3. Musica Mundana. Состав 2.2.3.3.— 4.2.3.1.— ударные (3 исполнителя) — струнные. Продолж. 34 мин. Первое исп. 25 янв. 1952 г., Базель, дир. Пауль Захер.

Симфония in B, для духового оркестра. Части: 1. Умеренно быстро, 2. Andantino grazioso, 3. Фуга. Состав: 1 м. флейта, 2 б. флейты, 2 гобоя, 1 кларнет in Es, 2 солирующих кларнета in B, 1 альтовый кларнет in Es, 1 бас-кларнет, 2 фагота, 2 альт-саксофона, 1 тенор-саксофон, 1 баритоновый саксофон, 1 солирующий кларнет in B, 3 корнета in B, 2 трубы, 4 валторны, 3 тромбона, 1 баритон, 2 баса, литавры, ударные (3 исполнителя), кларнеты и басы в увеличенном составе. Продолж. 19 мин. Первое исп. 5 апр. 1951 г., Вашингтон, дир. Пауль Хиндемит.

¹ Немецкое изд.: *Komponist in seiner Welt, Weiten und Grenzen*. Mainz, B. Schott's Söhne, 1959.

Каноны (неопубл.).

1952

- «Кардильяк», опера в четырех актах (новая редакция). Либр. Ф. Лион и П. Хиндемит. Действующие лица: Кардильяк, знаменитый ювелир — баритон; его дочь — сопрано; его подмастерье — тенор; примадонна оперной труппы — сопрано; офицер — бас; молодой кавалер — тенор; в опере Люлли «Фазтон»: альт, тенор, бас, хористы, балет; богатый маркиз — немая роль; хор. Состав оркестра: 2.2.3. тенор-саксофон. 3. — 1.2.2.1 — фортепиано — ударные (4 исполнителя) — струнные (6.0.4.4.4.), На сцене: флейта, гобой, фагот, арфа, чембало, скрипка, альт, виолончель, контрабас. Продолж.: полный вечер. Премьера 20 июня 1952 г., Цюрих, дир. Виктор Райнсхаген.
- Соната для четырех валторн. Части: 1. Фугато, 2. Живо, 3. Вариации. Продолж. 8 мин. Первое исп.: июнь 1953 г., Вена, валторнисты Венского симфонического оркестра.
- Расшифровки *continuo* в произведениях Баха и Генделя (неопубл.).

1953

- «Новости дня», веселая опера в двух актах (новая редакция). Либр. М. Шиффер и П. Хиндемит. Действующие лица: Лаура — сопрано; Эдуард — баритон; Барон д'Уду, президент концерна «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. Состав оркестра: 2.2.3. альт-саксофон. 3 — 1.2.2.1. — ударные (2 исполнителя) — арфа, мандолина, банджо, фортепиано в 2 руки, фортепиано в 4 руки — струнные (6.0.4.4.4.). Прсдолж.: полный вечер. Премьера 7 апр. 1954 г., Неаполь, дир. Пауль Хиндемит.
- «Песнь к надежде» («Cantique de L'esperance»; П. Клодель), кантата для меццо-сопрано, смешанного хора, хора присутствующих, оркестра и духового оркестра. Написано по заказу ЮНЕСКО. Состав оркестра: 2.3.3.3. — 4.2.3.1. — ударные — струнные. Минимальный состав оркестра: 1.1.1.1. — 1.1.1.0. — струнные. Духовой оркестр (минимум 5 инструментов): трубы, валторны, тромбоны. Состав может быть неограниченно усилен. Оркестр может быть усилен или дополнен органом. Первое исп. 9 июля 1953 г., Брюссель, конференция ЮНЕСКО, дир. Пауль Хиндемит.

1955

- «Летите, быстрые ангелы». («Ite, angeli veloces»; П. Клодель) кантата в трех частях. Написана по заказу ЮНЕСКО.
1. Триумфальная песнь царя Давида (*Chant de Triomphe du roi David*), псалом 17), для альты, тенора, смешанного хора, хора присутствующих, оркестра и духового оркестра. Состав оркестра: 2.3.3.3 — 4.2.3.1. — ударные — фортепиано — струнные. Минимальный состав: 1.1.1.1. — 1.1.1.0. — струнные. Духовой оркестр (минимум 5 инструментов): трубы, валторны, тромбоны. Состав может быть неограниченно усилен. Орган может усилить или дополнить оркестр. 2. «Страж ночи» («*Cuŕtos quid de nocte*»), для тенора, смешанного хора и оркестра. Состав оркестра: 1.1.1.1. — 1.1.1.1 — ударные — струнные. Продолж. (вместе с 3-й частью, см. год 1953, «Песнь к надежде») 45 мин. Первое исп. 4 июня 1955 г., Вупперталь, дир. Пауль Хиндемит.
- Соната для трубы и фортепиано. Части: 1. *Allegro pesante*, 2. *Allegro assai*, 3. Вариации. Продолж. 11 мин.

1957—1958

- Октет для струнных и духовых. Посв. Объединению камерной музыки Берлинского филармонического оркестра. Состав: кларнет, фagот, валторна, скрипка, 2 альты, виолончель, контрабас. Продолж. 26 мин. Первое исп. 23 сент. 1958 г., Берлин, камерный ансамбль Берлинского филармонического оркестра, партия альты — П. Хиндемит.

1958

- Двенадцать мадригалов (И. Вайнхебер), для 5-гол. смешанного хора *a cappella*. Посв. памяти Хеди Штрауман. Продолж. ок. 27 мин. Первое исп. 18 окт. 1958 г., Вена, Венский камерный хор, дир. Пауль Хиндемит.
- «Питтсбургская симфония» для оркестра. К празднованию 200-летия города Питтсбурга, Пенсильвания. Части: 1. *Molto energico*, 2. Медленный марш. 3. Оstinato, Состав: 2.3.3.3. — 4.2.3.1 — 4 ударных (4 исполнителя) — струнные. Продолж. 26 мин. Первое исп. 31 янв. 1959 г., Питтсбург, дир. Пауль Хиндемит.
- Обработка из «*Symphoniae sacrae*» Дж. Габриэли (неопубл.).

1958—1960

- Девять мотетов (лат. тексты) для сопрано или тенора и фортепиано¹. Первое исп. 1, 4, 6, 10-го и 12-го мотетов 13 апр. 1961 г., Венеция, Магда Ласло и Э. Баньоли; 2, 8, 11-го мотетов 2 апр. 1951 г., Вена, Ирмгард Зеефрид и Эрик Верба; 3, 5, 9, 13-го мотетов 2 окт. 1960 г., Берлин, Эрнст Хефлигер и Герта Клуст.

¹ Завершение цикла тринадцати мотетов, начатого в 1941 г.

1959

«Житие Марин» (две песни для голоса с оркестром (переложение). Состав оркестра: 2.2.3.2. — 2.2.2.0. — ударные (2 исполнителя) — струнные. Первое исп. 21 сент. 1959 г., Копенгаген, солистка Бонна Сёндберг.

1960

Марш для оркестра на старинную швейцарскую мелодию. К празднованию 500-летия Базельского университета. Состав: 2.2.2.2. — 4.2.3.1 — 4 ударных — струнные. Продолж. 4 мин. Первое исп. 1 июля 1960 г., Базель, дир. Пауль Захер.

«Долгая рождественская трапеза» («The long christmas dinner») одноактная опера, либр. Т. Уайльдер. Действующие лица: Лючия — сопрано; матушка Бейярд — альт; Родерик — баритон; Брэндон — бас; Чарльз — тенор; Жене-вьева — меццо-сопрано; Леонора — высокое сопрано; Ирмгард — альт; Сэм — высокий баритон; Лючия II — сопрано; Родерик II — тенор. Состав оркестра: 2.1.2.3. — 1.2.2.1. — ударные (1 исполнитель) — чембало — струнные (6.0.4.4.3.). Продолж. 60 мин. Премьера 17 дек. 1961 г., Мангейм, дир. Пауль Хиндемит, реж. Ханс Шюлер.

1962

«Майнцское шествие» («Mainzer Umzug»; К. Цукмайер и П. Хиндемит), кантата для трех солистов, смешанного хора и оркестра¹. Состав оркестра: 2.2.2.2. — 2.2.2.0. — ударные (2 исполнителя) — струнные. Продолж. 38 мин. Первое исп. 23 июня 1962 г., Майнц, солисты: Анни Шлемм, Йозеф Траксель, Хуберт Хофман, хор и оркестр Майнцкого городского театра, дир. Пауль Хиндемит.

Концерт для органа и оркестра. К открытию Линкольнского центра искусств в Нью-Йорке. Состав оркестра: 2.2.2.3. — 2.2.3.1. — ударные — челеста — струнные. Продолж. 25 мин. Первое исп. 25 апр. 1963 г., Нью-Йорк, орган — Антон Хайлер, оркестр Нью-Йоркской филармонии, дир. Пауль Хиндемит.

1963

Месса для смешанного хора a cappella². Продолж. 20 мин. Первое исп. 12 ноября 1963 г., Вена, Венский камерный хор, дир. Пауль Хиндемит.

Месса для хора с инструментами (осталась незавершенной, неопубл.).

¹ Опубликован только текст кантаты.

² Последнее законченное произведение Хиндемита.

Указатель имен ¹

- Адорно Т. В. — 364, 365, 366, 368
Альбрехт — 24
Амар Л. — 8, 150
Апель В. — 344
Асафьев Б. В. — 63, 75, 82, 151, 152, 163, 213, 267, 278, 289, 351, 352, 370
- Барток Б. — 5, 6, 7, 150, 178, 210, 215, 272, 281, 283, 296, 357, 363
Бать Н. Г. — 270, 289
Бауэр (Bauer) М. — 149
Бауэр Р. — 270, 353, 361
Бах И. С. — 83, 84, 89, 95, 100, 105, 108, 109, 112, 153, 156, 162, 207, 211, 213, 225, 258, 267, 268, 286, 290, 351, 356, 361, 367
Беккер П. — 229, 294
Беляев В. М. — 60, 350, 352
- Бенеш О. — 213
Бенн Г. — 10, 22, 23, 180
Берг А. — 7, 49, 146, 150
Бергман И. — 5
Берлиоз Г. — 169, 352, 367
Бершадская Т. С. — 182
Бетховен Л. ван. — 30, 116, 127, 128, 131, 153, 164, 177, 211, 270, 292, 344
Бёлль Г. — 45
Бобровский В. П. — 273, 274
Боррис З. — 354, 393
Бозций А. М. С. — 358
Брамс И. — 116, 127, 145, 153, 241, 251, 262, 291, 292, 351, 395
Браун В. — 345
Брехт Б. — 17, 18, 19, 22, 39, 40
Бринер (Briner) А. — 19, 21, 28, 55, 263, 273, 281, 307, 350, 368, 369, 370, 395
Бриттен Б. — 149

¹ Указатель имен охватывает все материалы сборника, кроме Списка литературы (с. 371—391) и сочинений (с. 395—417). Составлен И. Прудниковой.

- Броун (Brown) А. — 151
 Брукнер А. — 241, 251, 272, 292, 357
 Бруно Дж. — 38, 41
 Бузони Ф. — 146, 357
 Букстехуде Д. — 290
 Булез П. — 393
 Буркхардт Я. — 353
 Буттинг М. — 146, 149, 160
 Буш Ф. — 356
 Бюлов К. фон. — 132
- Вагнер Р. — 31, 53, 146, 211, 352, 359, 367, 395
 Вайль К. — 12, 18, 62
 Вайнхебер Й. — 180, 199
 Валленштейн — 38, 39, 40, 42
 Вебер Г. — 325
 Вебер К. М. — 75
 Веберн А. — 393
 Веркмейстер А. — 84
 Вёрнер (Wörner) К. — 259, 283, 354, 357
 Вивальди А. — 252, 268
 Вильмс Ф. — 350
 Вольский С. — 183
 Вудинг С. — 171
 Вульф Й. — 353
 Вюртембергский — 37
- Гайдн И. — 144
 Гайсмар Б. — 352
 Галилей Г. — 39, 40
 Гауптман Г. — 19
 Геббельс — 26, 27, 359
 Гельдерлин И. Х. Ф. — 115
 Гельмгольц Г. — 302
 Гендель Г. Ф. — 146, 147, 153, 156, 162, 356
 Геринг — 26, 27
 Гессе Г. — 145
 Гитлер — 26, 27, 42, 362
 Глазунов А. К. — 105, 253, 254
 Глебов И. — см. Асафьев Б. В.
 Глинка М. И. — 256
 Глюк К. В. — 356
 Гросс Г. — 63
 Грюневальд М. — 23, 24, 26, 34—35
 Гуляницкая Н. С. — 86, 88, 184
 Гурлит В. — 362
- Дебюсси К. А. — 62, 147, 264, 280, 357, 367
 Дибелиус У. — 354
 Дмитриев А. Н. — 182
 Добровейн И. — 356
 Должанский А. Н. — 270
 Дорати А. — 240
 Друскин М. С. — 62, 352
 Дюмениль Р. — 62
 Дюрер А. — 278
- Житомирский Д. В. — 170, 171
- Задерацкий В. В. — 215, 292
- Ивен (Ewen) Д. — 240
 Ивенс (Ewans) П. — 229
 Иоанн XXIII — 43
- Иёде Ф. — 17
- Каган М. С. — 170
 Казелла А. — 146, 147, 171, 351
 Каминский Г. — 149
 Кеплер И. — 37, 38, 39, 40, 41, 42, 213, 263, 283, 357, 358,
 Кеплер К. — 37, 38
 Керль И. К. — 290
 Клайбер Э. — 356
 Клемперер О. — 352, 356
 Клодель П. — 44, 180
 Кокто Ж. — 62
 Коллер (Collaer) П. — 156
 Конен В. Дж. — 62, 78
 Корбюзье Ле — 213
 Краузе Э. — 353
 Ксенакис Я. — 393
 Кундиграбер Х. — 26
 Курт Э. — 154, 271
 Кшенек Э. — 18, 62, 150, 154, 362
 Кьеркегор С. — 364
- Ландау (Landau) В. — 302
 Ласкер-Шюлер Э. — 10
 Левая Т. Н. — 181, 232, 233,

- 239, 252, 370
 Левик Б. В. — 370
 Леонтьева О. Т. — 89, 181, 232, 279
 Лигети Д. — 393
 Лисс А. — 353
 Лисса С. — 253
 Лист Ф. — 169, 280, 367, 395
 Люббеке Ф. — 36
 Люббеке Э. — 36
 Люлли Ж. Б. — 146, 216
 Лютер М. — 17
- Мазель Л. А. — 225, 270
 Македонский А. — 42
 Малер Г. — 241, 251, 357
 Малипьеро Дж. Ф. — 146, 367
 Манн Т. — 5
 Мар (Mar) Н. дель. — 229
 Мартину Б. — 363
 Мацудайра Й. — 362
 Машо Г. де — 360
 Мендель (Mendel) А. — 301
 Мендельсон-Бартольди Ф. — 75, 177, 239
 Мерсман Г. — 17, 268, 350, 351, 354, 363
 Мессиаи О. — 362
 Мийо Д. — 63, 146, 149, 171
 Митчел (Mitchell) Д. — 213
 Михайлов А. В. — 364, 366
 Михайлов М. Р. — 149
 Мозер Г. И. — 353
 Монтеверди К. — 394
 Моргенштерн К. — 10
 Моцарт В. А. — 12, 356
 Муссолини — 365
 Мэсн (Mason) К. — 229
 Мясин Л. Ф. — 352
 Мясковский Н. Я. — 210
- Назайкинский Е. В. — 182, 185
 Найтхарт М. — 24
 Найтхарт-Готхарт М. — см
 Грюневальд М.
 Наполеон Бонапарт — 42
 Нейгауз Г. Г. — 127, 172
 Нестьев И. В. — 163
- Неггер А. — 5, 7, 63, 146, 149, 210, 215
- Пахельбель И. — 290
 Пендерецкий К. — 362
 Петирек Ф. — 149
 Пистон У. — 303, 311, 323, 344
 Почей (Pociej) Б. — 263, 264
 Приберг Ф. К. — 353
 Пройснер Э. — 353
 Прокофьев С. С. — 7, 63, 67, 131, 134, 141, 144, 145, 163, 170, 172, 178, 216, 283, 351, 357, 363
 Протопопов В. В. — 182, 207, 229, 236, 261
 Пуленк Ф. — 149, 171
 Пфицнер Х. Э. — 36
- Равель М. — 61, 147, 367
 Райнахер Э. — 10
 Рахманинов С. В. — 74, 75
 Регер М. — 61, 147, 262, 292, 351, 357
 Респиги О. — 145, 146
 Рид Г. — 365
 Рильке Р. М. — 10, 180, 181, 183, 192
 Риман Г. — 321, 322, 331, 353, 361, 362
 Рипле (Rieple) М. — 170
 Рихтер С. Т. — 172
 Рихтер Э. Ф. — 321
 Розенберг А. — 27, 35, 359
 Розенфельд (Rosenfeld) П. — 151
 Роллан Р. — 270
 Рязанов П. Б. — 151
- Сабольчи (Szabolcsi) Б. — 266, 267
 Сати Э. — 62, 63, 171
 Сешнс Р. Х. — 303
 Сигмейстер Э. — 303
 Скребков С. С. — 182, 185, 207, 284
 Скрыбин А. Н. — 280
 Слонимский С. М. — 182
 Стравинский И. Ф. — 5, 6, 7, 11, 18, 27, 61, 62, 63, 68, 69, 70, 144, 145, 147, 149, 151, 156, 170, 171, 210, 213, 215, 272, 281, 283, 295, 296, 352, 357, 365, 366, 392

Танеев С. И. — 101, 145, 198,
270

Тансман (Tansman) А. — 213

Тильман И. — 222

Тиссен Х. — 149

Толстой Л. Н. — 45

Тох Э. — 149

Тракль Г. — 10

Тюлин Ю. Н. — 151, 250

Уитмен У. — 36, 180

Феллини Ф. — 5, 45

Фердинанд — 40

Филенко Г. Т. — 62

Финке Ф. — 149

Фишер И. — 236

Форт А. — 303

Франк С. — 145

Фукс И. И. — 359, 361

Фуртвенглер В. — 26, 27, 35,
352, 355, 356

Фюрстенбергский кн. — 150

Хаба А. — 359

Хардер П. — 303

Хельфенштейн — 24

Хемингуэй — 5

Херцфельд Ф. — 353

Хойслер (Häusler) И. — 211

Холопов Ю. Н. — 86, 87, 88,
91, 96, 98, 276, 283, 287,
300, 370

Циллиг (Zillig) В. — 72

Цуккерман В. А. — 225

Чайковский П. И. — 67, 147,
153

Черни П. — 353

Шеффер Б. — 280

Шёнберг А. — 5, 6, 7, 27, 48,
49, 61, 150, 281, 283, 301,
318, 337, 357, 358, 359, 360,
361, 362, 363, 364, 368, 393

Шёневольф К. — 353

Шиллинг Г. — 280

Шиффер М. — 12

Шнитке А. Б. — 273

Шнитке А. Г. — 182

Шопен Ф. — 66, 67, 72, 73, 81

Шостакович Д. Д. — 7, 83, 84,
89, 105, 106, 108, 109, 131,
146, 170, 178, 210, 215, 274,
290, 292, 298

Штефан Р. — 366

Штокхаузен К. — 393

Штраус Р. — 53, 169, 356, 357,
367

Штробель (Strobel) Г. — 35,
36, 156, 258, 276, 299, 350,
351, 352, 353, 367, 369

Штуккеншмидт Г. — 143, 353,
354

Шу (Schuh) В. — 71, 354

Шуберт Ф. — 241

Шуман Р. — 169

Щедрин Р. К. — 83, 89

Щербачев В. В. — 151

Эйнштейн (Einstein) А. — 276,
354, 359, 360, 361

Эйслер Х. — 17, 145

Эрхард О. — 356

Якубов М. А. — 216

Ярнах Ф. — 149

Содержание

<i>О. Леонтьева.</i> Пауль Хиндемит — критик времени . . .	5
<i>А. Шнитке.</i> Сюита Пауля Хиндемита «1922» ор. 26	59
<i>И. Тер-Оганезова.</i> «Ludus tonalis». Основные особенности формообразования	83
<i>А. Пумина.</i> О фортепианных сонатах Хиндемита (Вторая и Третья)	114
<i>В. Варунц.</i> Цикл. «Kammermusik» (к вопросу о неоклассицизме П. Хиндемита)	143
<i>М. Скробкова-Филатова.</i> Об особенностях развития фактуры в камерных хорах П. Хиндемита	179
<i>Н. Бать.</i> Полифония и форма в симфонических произведениях П. Хиндемита	210
<i>Т. Левая.</i> О стиле Хиндемита	262
<i>Н. Гуляницкая.</i> Теоретические основы курса гармонии П. Хиндемита	300
<i>О. Леонтьева.</i> Исследования и оценки творчества П. Хиндемита	350
Литература	371
Сочинения Пауля Хиндемита	392
Указатель имен	418

ИБ № 1540

Пауль Хиндемит

СБОРНИК СТАТЕЙ И ИССЛЕДОВАНИЙ

Составитель

Ирэна Федоровна Прудникова

Редактор Л. Зубарева

Художник А. Белнарский

Худож. редактор Л. Рабенау

Техн. редактор Р. Орлова

Корректор Л. Юрловская

Сдано в набор 6/XII—76 г. Подп. к печ. 24/I—79 г.
А07049. Форм бум. 84×108¹/₃₂. Бумага типограф-
ская № 2. Гарнитура шрифта литературн. Печать
высокая. Печ. л. 13,25. (Условные 22,26).
Уч.-изд. л. 22,64. Тираж 10 000 экз. Изд. № 3900.
Зак. 2577. Цена 1 р. 80 к.

Всесоюзное издательство

«Советский композитор»,

103006, Москва, К-6,

Садовая-Триумфальная ул., 14—12.

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете СССР по делам
издательств, полиграфии и книжной торговли.
· 109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.

Пауль Хиндемит.
X 47 Сборник статей и исследований. М., «Сов. композитор», 1979.

422 с. (Мастера XX в.)

Сборник, посвященный памяти большого художника, ратовавшего за общественное назначение музыкального искусства, за приобщение широких масс к современной музыке путем создания «музыки для потребления», даст дополнительный материал для знакомства читателей с его жизнью, творчеством, эстетическими воззрениями, педагогическими принципами.