К 85-летию С. М. Слонимского

Aleksander DEMCHENKO

"A voice from the Chorus"

The notes on S. Slonimsky's cantata

The article is dedicated to the cantata for solo singers, mixed choir, organ and chamber orchestra *A voice from the chorus* by S. M. Slonimsky (1965; second version — 1976), based on A. Blok's lyrics. The first version of the cantata is examined.
Keywords: S. M. Slonimsky, *Virineya, A voice from the chorus,* A. A. Blok, G. V. Sviridov, *Poem in memory of Sergey Esenin*, cantata, opera.

Александр ДЕМЧЕНКО

«Голос из хора»

Заметки о кантате С. М. Слонимского

Статья посвящена кантате для солистов, смешанного хора, органа и камерного оркестра «Голос из хора» С. М. Слонимского (1965; вторая редакция — 1976), написанной на стихи А. Блока. Рассматривается первая редакция кантаты.
Ключевые слова: С. М. Слонимский, «Виринея», «Голос из хора», А. А. Блок, Г. В. Свиридов, «Поэма памяти Сергея Есенина», кантата, опера.

Сергей Михайлович Слонимский отмечает в нынешнем году свое 85-летие. Окидывая взглядом сделанное им на начальном этапе композиторского творчества, нельзя не поразиться обилию художественных первооткрытий. Одно из важнейших находим в его кантате «Голос из хора».

Рассмотрим ее в первой редакции[1] (1965), где она предстает как шестичастная композиция: I. «Весна», II. «Двадцатый век», III. «Мир прекрасен», IV. «Радость-страданье», V. «Токката», VI. «Жизнь». Во второй редакции (1976) финал разделен на две самостоятельные части (VI. «Голос из хора», VII. «Эпилог»), а также изменены названия I, II, IV и V частей: «О, весна», «Огненные дали», «Радость-страданье» («Песнь Гаэтана»), «Набат (Токката)».

При обращении к социально-исторической ситуации начала XX века композитор, отталкиваясь от символико-интутивистского склада избранных стихов А. Блока, максимально абстрагируется от конкретно-событийной стороны и переводит ее в план предельных поэтико-философских обобщений.

Ощущение революционного слома времен расширяется здесь до представлений о происходившей в начале прошлого столетия экспансии Нового мира с характерным для него вторжением и утверждением категорически иного жизненного уклада и стиля. Концепция оказывается художественно-метафорическим отражением конфронтации Вечности и Современности. Каждое из двух начал по-своему значительно (либо силой нетленного, либо силой актуального), что дает достаточные основания для разворота более или менее равноправного конфликтного диалога.

Мир Вечности воплощен в кантате в четырех взаимодополняющих гранях. Более всего впечатлению вневременнóго и непреходящего соответствует та из них, которая раскрывается в первом (инструмен-

[1] Существовала еще предварительная редакция кантаты (1963), рукопись которой, хранившаяся в Ленинградском отделении Музфонда СССР, также была использована при подготовке данной статьи.

тальном) разделе III части и в заключительном разделе финала — Эпилоге [2].

Предельно прозрачный, «разреженный» колорит начального эпизода III части определяется «кружевным» прелюдированием органа (трактованного в сугубо амелодическом плане), загадочно плывущими, туманно-расползающимися звучностями маримбафона и холодновато мерцающими «звездными» бликами колокольчиков.

Подобная тембровая комбинация в сопряжении с диковинными фигурационными узорами оказывается способной дать полное отстранение от привычных земных ощущений, эстетически вознести в мир внебытового, отвлеченного, и через ирреально-призрачные звуковые абстракции имитирует созерцание бесстрастных блужданий материальной стихии, порождает ассоциации с тихим гласом вселенски-вечной и нескончаемой природы, неподвластной изменчивому дыханию времени.

Отдельные детали этого эпизода (загадочно плывущие линии *vibrato*, как бы случайные звончатые блики) переходят в инструментальный фон Эпилога. Однако в целом стремление передать вечность и нескончаемость всеобщей жизненной материи воплощено здесь в ином образном ракурсе. В качестве ведущего тембра включается детский хор, что придает музыке особую хрупкость и чистоту, а главное — неизъяснимое ощущение чего-то нескончаемо юного. Изредка добавляемые в эту звуковую палитру краски смешанного хора призваны сообщить картине объемность, многоплановость.

Воспарение к вечностным категориям осуществляется на основе эффектов многоповторности и растворения. Тихие молитвенные заклинания по текстовой канве *«Жизнь без начала и конца. Жизнь без конца. Жизнь…»* сводятся в конечном счете к вычленению и многократному утверждению единственного слова-слога *«Жизнь...»*

Однотонная фиксация этой интонации-репетиции прихотливо и красочно расцвечивается, образуя диалектическое многообразие единства. Растворение, символически передаваемое вначале расширяющейся аккордикой сонорных «расползаний», реализуется затем в одиноком удалении-умолкании *solo* дисканта на постепенном и полном истаивании окружающих звучаний.

В двух отмеченных ракурсах рассматриваемой образной грани (она наиболее отчетливо репрезентирует категорию вечного, непреходящего), пожалуй, больше общего, чем различного. В качестве объединяющей черты выступает подчеркнутая объективизированность эпического тона с характерной заторможенностью темпоритма, нейтрализованностью общей эмоциональной окраски, экстатической просветленностью настроения (с примесью фантастического колорита).

Все здесь призвано создать ощущение нескончаемости: преувеличенно длительная фиксация внеконтрастной звуковой статики «стояния» (высшая степень выражения романтических «божественных длиннот»), безмерное упоение бескрайними абстрагирующими звуковыми полями с полным отстранением от временны́х координат («не внемля времени»). И кроме того, эта музыка до самых глубин пронизана флюидами пантеизма, рождает иллюзию приобщения к всеобъемлющей матери-природе, возносит к духу вселенской тишины, к растворенности всего и вся в вечном и всеобщем.

Существенное отличие трех других образных граней мира Вечности от рассмотренной выше состоит в их земной, человеческой соотнесенности. Этот момент особенно явственно заметен при сравнении непосредственно сопоставленных друг с другом первого (инструментального) и второго (хорового) разделов III части. Со вступлением хора *a cappella* исчезает фантастический колорит, снимается иллюзия космогонических витаний, исключаются звуковые абстракции, все дышит жизнью, насыщается теплой, трепетной вибрацией певческих голосов.

На смену индифферентно-монотонной образности приходят самые различные оттенки экспрессии: тихое, углубленное раздумье, величание-восхваление — то благостное, то энергичное — и даже отражение жизненных процессов (пусть и в самых обобщенных формах). Все это — в гибком, непрерывном «перетекании» одного в другое — образует гимн нескончаемой и многообразной жизни.

При всем том господствуют вневременны́е и надпространственные ощущения. Создается впечатление, что такая музыка в равной мере могла бы принадлежать и XX веку, и, скажем, эпохе Палестрины. Помимо строго отобранных интонационно-мелодических средств важнейшую роль в создании подобного эффекта играет модальная основа — весь данный звуковой массив, огромный по горизонтальной протяженности и чрезвычайно насыщенный по вертикали, соткан из семи звуков «белоклавишной» диатоники с максимальным использованием различных ее ладовых наклонений.

Так же парадоксально естественен и другой синтез. Имеется в виду эпическая умудренность и истовость, отстраненность от субъективно-единичного и устремленность к объективно-внеличностному, что соседствует с неизъяснимой свежестью простодушных отроческих созерцаний, с эмоциональным флером первозданного целомудрия.

Отмеченная образность, символизирующая величаво-торжественное утверждение Жизни, является центральной по смыслу. С ней контрастируют две другие образные сферы — проявления земной, человеческой Вечности. Одно из них — воплощение высокого и сдержанного страдания, «божественной» меланхолии с отсветами мировой скорби. Оно представлено в эпизодах солирующего меццо-сопрано из первого раз-

[2] Далее будет использоваться авторское обозначение этого раздела во второй редакции.

дела финала. Второе из указанных проявлений объемно и многопланово раскрывается на протяжении всей I части.

В самом общем плане смысл «Весны» можно определить следующим образом: бодрая и спокойная радость животворного обновления, негромкий и умиротворенно-лучезарный гимн нескончаемому жизненному движению. Вечностная окраска рождается здесь благодаря тому, что всем строем своим музыкальное высказывание восходит к стихии верований и чувствований отдаленных времен.

В гимнических напевах, дополняемых звучаниями *Campana*, звучит похвала, величание, славление, в них без труда улавливаются черты всенародной ритуальности, обряда поклонения. В полном соответствии с этим складом — строгий, истовый тон выражения, суровосдержанный даже в ликовании (см., к примеру, от ц. 13 большое фактурно-динамическое нагнетание к кульминации всеобщих восклицаний) и поддерживаемый непрерывным мерцанием ладовой светотени (расщепления и совмещения терций).

Любопытно, что наряду со строгой истовостью созданию колорита давности служит и характерно национальная «витиеватость» слогового распева, идущая от праздничных «аллилуй» (первое их проявление — в фиоритурах меццо-сопрано, ц. 1). И даже тогда, когда в эту стихию включаются безусловно современные элементы (связаны с вторжениями инструментальной темы, экспонируемой в ц. 7), вневременной тонус сохраняется, так как и вторгающаяся интонационность пронизана тем же обрядовым духом, выраженным в форме энергичных заклинаний.

Принадлежность I части миру Вечности подкрепляется ее явственными связями с рассмотренными выше образными гранями. С первой из них (начальный инструментальный раздел III части и Эпилог) ее роднит пантеистическая направленность (здесь особенно хорошо передано ощущение неразрывной слиянности Человека и Природы). Со второй образной гранью (заключительный хоровой раздел III части) ее сближает обаятельнейшее соединение мудрого знания о мире с целомудренной свежестью, первозданной прелестью истинно весенних чувствований.

Особое значение I части для характеристики Вечности и для концепции в целом состоит не только в том, что это исходный пункт повествования, но и в том, что, воссоздавая обряд вечной весны, будучи гимном неиссякаемому жизненному течению, она подводит к важнейшей цели данного произведения — отобразить рождение Нового мира.

Его возникновение и утверждение представлено в кантате через локализованные во времени и конкретные по форме выражения образы Современности. Причем их воплощение идет только в одном ракурсе — как бурное вторжение нового миропорядка. Однако единство это весьма противоречивое и достаточно внешнее, раскрываемое в глубоком внутреннем расслоении на два начала — позитивное и негативное.

В позитивном аспекте экспансию Современности репрезентирует IV часть. Ее музыка отдаленно напоминает дух II части из свиридовской «Поэмы памяти Сергея Есенина». Как и там — это песня ветровая (не случаен подзаголовок части — «Песнь Урагана»), с тем же ощущением грандиозности происходящего и сходными изобразительными элементами фактуры (трелеобразные «вихри» струнных).

Но если «Поет зима» у Свиридова — это выражение изначально-природной и вечностной стихии, то «Радость — страданье» — воплощение пафоса и активности революционной героики народных масс XX века. Временны́е координаты ясно отмечены здесь интонационностью и стилистикой современной композитору гражданской песни (кстати, нетрудно заметить сходство с Симфоническим антрактом, который завершает 6-ю картину оперы «Виринея» и символизирует победу Октябрьской революции).

Огненное дыхание социальной схватки запечатлелось и в стремительной неудержимости мелодического потока, и в волевой динамике синкопированных окончаний фраз, и в твердой маршевой поступи, образующей фундамент наступательного движения. Позитивный склад этой наступательности подчеркнут не только опорой на столь привлекательный интонационный строй массовой песни, но и присутствием духа сурово-радостной гимничности, передающей бодрость и оптимизм созидательного порыва.

Негативный аспект экспансии Современности раскрыт во II и V частях, а также в хоровых фрагментах первого раздела финала (до Эпилога). Выдвигая данный аспект, композитор поднимает сложный этико-философский вопрос, что ставит «Голос из хора» в особое положение в ряду аналогичных произведений. Опираясь на поэтические прозрения Блока, композитор утверждает следующую мысль: Современность, взломавшая устои старого мира, оказалась необычайно противоречивой, нередко настораживающей, а порой и отталкивающей в отдельных своих проявлениях. Эти грани исторического слома, эту сторону бурного вторжения Нового времени композитор передает через современный «варваризм» и урбанистику.

II часть может быть воспринята как воплощение обряда некоего жертвоприношения, который сопровождается выкрикиваниями-заклинаниями. Эти восклицания интонируются зычно, с агрессивной наступательностью: многократно фиксированные, они звучат с чрезвычайной настойчивостью, словно бы навязывая некую идею «стадности». Еще более грозно и устрашающе злое скифское начало проявляет себя в репризе (с ц. 32) посредством мощных *tutti* и эффектно выполненных нагнетаний.

Если начальные экспозиционные эпизоды воспринимаются как ритуал приготовлений к Жизненной Бит-

ве, то средний раздел (с ц. 24) — запечатленная стихия бешено-неистовой энергии, хлынувшей через край, вырвавшейся вовне. В ее мощном и агрессивном натиске с особой отчетливостью ощутимы признаки, свойственные сфере негативной экспансии, а именно языческая обрядовость (здесь — в форме оргиастического выплясывания), фанатично-фатальная окраска (не случайны ощутимые связи с *Dies irae*) и, наконец, хищная радость, злая героика жизненных схваток.

Вместе с тем применение в обрисовке этой языческой стихии таких средств, как гроздья тяжелых кластеров и россыпи пуантилистских реплик не только в инструментальной, но и в хоровой фактуре, придает музыке безусловно современное наклонение. И главное — все пронизано напором колючих, ударных моторно-токкатных звучностей с предельно резкой и жесткой трактовкой используемых тембров, с опорой на угловатую, импульсивно-синкопированную ритмику.

Обнаженное, почти монопольное воздействие властной энергии ритма представлено в центральном разделе (особенно с ц. 26), где огромное по протяженности окончание темы целиком выстроено на ритме, выявляя динамическое могущество этого лексического компонента как одного из важнейших символов музыки XX века.

Так языческое начало соединяется с урбанистикой, архаичный склад — с «модерном», образуя современный варваризм как один из парадоксальных стилевых синтезов, открытый в начале 1910-х годов «Весной священной». Отмеченная параллель, разумеется, не случайна, так как музыка этого балета Стравинского явилась в свое время интуитивно-художественным отражением открытой экспансии современного мира.

Если во II части негативная направленность все-таки не является безраздельной, так как стихийная сила ее образов отмечена и известной привлекательностью (например, хотя и зловещая, но захватывающая сила ритмов-выплясываний, экстатичность бурного проявления жизненной энергии, особая молодецкая удаль), то в V части негативизм проявляет себя в полной мере, олицетворяя собой полуфантастического джинна злых инстинктов, выпущенного на волю. В образности подобного рода запечатлены буйный разгул варваристских импульсов, обнаженная прямолинейность агрессивных побуждений, обжигающе холодная, гротескная деформированность облика.

При всей кажущейся хаотичности и спонтанности этот звуковой поток оказывается жестко и самодовлеюще организованным. Принципом регламентации становится интервал кварты, из которого выводится все, в том числе и кульминационное движение «трехэтажных» комплексов, каждый из которых представляет собой четырехзвучный квартаккорд. В столь выраженном апофеозе «стеклянно-стальной» квартовости наиболее остро выявлена негуманная природа обрисованных образов, отторжение красоты, тепла, человечности. А в целом все это язычески-урбанистическое действо, весь этот пафос уничтожения вырастает до значения символа агрессивно-злого лика XX века, его разрушительной экспансии.

Вечность и Современность представлены в кантате в резко фронтальном размежевании. Это две совершенно различные этики и эстетики и вслед за этим — два разных звуковых строя музыкально-поэтического слога.

Определяющим качеством Вечности выступает красота с вытекающим отсюда стремлением к идеальности, сдержанности, уравновешенности, мудрой просветленности с чертами мечтательности, которая в своем отлете от реальности воспаряет в эмпиреи отвлеченных, «звездных» грез-материй.

Этому соответствует музыка тихая, покойная, «ненавязываемая», тонкая и изысканная, опирающаяся на теплоту певческого голоса и свободу глубоко одухотворенного излияния. Отношение к голосу определяется не только благородно-возвышенной трактовкой *soli* и хора, но и предельным использованием возможностей симфонического развертывания через пение, что при минимуме инструментального начала трансформируется в вокально-хоровой симфонизм как таковой. Он выражает себя в различных формах: и впечатляющая своим привольем, нескончаемостью распевность (слоговая и интонационная), и густое, бесконечное плетение хоровых линий с непрерывным мелодическим обновлением (второй раздел III части), и алеаторно-блуждающие импровизации (инструментальный раздел той же части), и интереснейшая драматургия свободно взаимодействующих звуковых пластов (см. с самого начала I части совершенно свободные вступления, «захлесты» и «наползания» один на другой автономно звучащих вокально-хоровых слоев с подключением в различные моменты как бы случайных штрихов и пятен инструментального ансамбля).

Что касается обличья Современности в кантате «Голос из хора», то это прежде всего мир вызова, экспансии, несущий с собой немало негативного, тяготеющий подчас к разрушительным тенденциям. В любом своем варианте музыке этой сферы присущи прямолинейность выражения, возбужденность и брутальность тона, резкость и жесткость ритмоинтонационного рельефа, неизменно высокий и напряженный уровень динамики.

Характерно, что даже в безусловно позитивной IV части в сопровождении акцентируется опора на ансамбль медных инструментов, и тем более во II и V частях медь главенствует почти безраздельно, едва ли не в полном смысле слова будучи по звуковоспроизведению рычащей. В подобных эпизодах (особенно в Токкате) «хищные» наплывы меди в соединении со всевозможными стучаще-гремящими и стеклянно-вызванивающими звучаниями ударных и остального инструментария создают ощущение неимоверно грубой реальности, исполненной пафоса всеуничтожающего скепсиса и отрицания,

порождая эффект полного отчуждения от представлений о красоте и гуманности.

Антагонизм идей, вызывающий конфронтацию звуковых воплощений, естественно, отражается и на архитектонике целого, которое выстроено на резких контрастах. На протяжении основного объема кантаты сопоставление антитез осуществляется на уровне частей. К примеру, первое из них (между I и II частями) композитор усиливает, помимо всего прочего, еще и тем, что, не используя мужской хор в «Весне», он явно «приберегает» его, дабы обрушить соответствующую фонику в части «Двадцатый век» и тем самым заострить контраст к мягким, нежным и поэтичным краскам детского и женского хоров в начальном номере.

В финале происходит уже прямое столкновение Вечности и негатива Современности. Конфликтность обнажается и оказывается стянутой в единый узел к последнему пункту концепции — и в этом состоит драматическая сила финала. Он решен как спор двух принципиально противопоставленных образно-тематических ядер.

Голос Вечности звучит в чудесной музыке эпизодов меццо-сопрано *solo*, низкий и глубокий тембр которого призван подчеркнуть красоту мелоса. Величавая, удивительная в своей внутренней покойности печаль рождает дух высокого отстранения от суетности и приземленности. Такому впечатлению в немалой степени способствует прекрасно найденное полиметрическое сопряжение напева с мерно-сосредоточенным шагом сопровождающих звучностей органа.

Другую сторону конфликтного диалога представляет воспроизводимый здесь тематизм среднего раздела VI части. В прямом сопоставлении с отрешенным настроением эпизодов меццо-сопрано яростные заклятья мужского хора (*«Весна обманет! Солнце не встанет!»*) особенно явственно воспринимаются как разгул экспансии и варваризма, как неистовое отрицание, доходящее до своего рода массового бешенства. Этот драматический спор находит свой исход в катарсисе всеобщего просветления путем растворения в Вечной Природе, утверждая таким образом нескончаемость и неуничтожимость Жизни.

Проставляемый здесь знак Вечности — совсем негромкий, а затем и вовсе истаивающий в тишине, но за ним последнее слово. Невзирая на шумные, грозные и нередко жестокие вторжения, Вечность побеждает в повествовании уже самим фактом своего исходного и завершающего присутствия.

Единство «всех начал и концов», а также всей сферы Вечности во многом определяется действием «лейттемы весны». Открывая произведение, она становится, по существу, единственным материалом I части: поначалу в многократных ее проведениях с тембровым варьированием и фактурным наращиванием, а затем в вариантах с различными противосложениями, так что даже наиболее контрастирующая с ней инструментальная тема (с ц. 7) оказывается далеким вариантом лейттемы.

В III части «тема весны» вплетается в ткань инструментального раздела непрерывно, трансформируясь в характере общей для этой музыки объективистской нейтрализации. В своих последних метаморфозах она возникает в постепенно разрежающейся фактуре Эпилога, устремляясь к молитвам и истаиваниям.

Наконец, необходимо отметить важную роль лейтмотива, вычлененного из начала второй фразы лейттемы (на самой существенной для нее квартовой интонации): его разработка начинается с ц. 6, им завершается I часть (у дисканта, с ц. 18) и его мерцанием-растворением заканчивается все произведение.

В отличие, допустим, от автора «Поэмы памяти Сергея Есенина», С. Слонимский не рисует в своей концепции прямых ощущений зарождения Современности в Вечности. Новое здесь именно вторгается, привносится, проявляется как нечто чуждое, а подчас и открыто враждебное Вечности: как ее антипод, антагонист.

Современность представлена как отторгающая себя от Вечности, вырывающая себя из естественного хода вещей, агрессивно противопоставляющая себя ему, выдвигающая в противовес спокойному, эволюционному обновлению беспокойно-импульсивный, взрывчато-бурный тип перемен. В этом состоит специфически романтическое заострение ситуации эпохального разлома времен, акцент на различном и гиперболизация такой различности до уровня несовместимости. Стремление всеми силами передать тревогу А. Блока, творившего на стыке веков, за будущее цивилизации и максимальное сосредоточение на выявлении суровых жизненных противоречий переломной эпохи, предвещавшей *«неслыханные перемены, невиданные мятежи»*, — вот что вызвало столь своеобразный поворот художественного замысла кантаты С. Слонимского.

Вместе с тем, рассматривая опосредованные связи двух образных сфер, можно убедиться, что Современности отнюдь не удается напрочь «отмежеваться» от Вечности. Дело в том, что «лейттема весны» оказывается сквозной не только для сферы Вечности, но и для композиции в целом.

Интонационный строй всей Токкаты (напомним, что это кульминационный пункт разгула злого, негативного начала) — резко деформированная метаморфоза «лейттемы весны» (от начального сигнального мотива до стаккатно-полифункционального изложения в партии фортепиано). Ее появление в столь кардинальной эмоционально-психологической трансформации как бы указывает на тот вечный материал, из которого Современность лепит свои преходящие, сиюминутные формы.

Эта музыкальная диалектика доказывает, что, несмотря на всю антагонистичность Нового мира и Вечности, он все-таки представляет собой ее частицу, порожден ею. К сказанному о «материнском» чувстве Вечности по отношению к Современности можно до-

бавить и те ощущения внутреннего страдания, сдержанной боли, элегической горечи (эпизоды меццо-сопрано из финала), которые причиняет животворящей Вечности-Природе ее дитя — неразумное, эгоистичное, жестокое, но дитя!

Подводя итог, приходим к выводу, что в целом концепция кантаты «Голос из хора» складывается как движение Вечности, из которой на определенном этапе шумно и бурно исторгается Современность, вступающая с мирозданием в яростный спор, а затем, после ряда битв, несмотря на всю свою экспансивность и устрашающий напор, она поглощается Вечностью как преходящий эпизод экстремальной фронды в необъятной исторической траектории.

В этом смысле очень симптоматичны просветляющие и умиротворяющие модификации темы из «Двадцатого века» в финале (с ц. 10) и ее постепенное исчезновение в «складках» ткани музыки Вечности...

Maria DOLGOVA

Paul Hindemith in the Russian music science

The article contains an extensive review of Russian-language musicological literature devoted to Paul Hindemith from 1920-s to 2000-s. The author observes the evolution of perception of Hindemith in Russian music culture relying on a large variety of musicological sources.

Keywords: P. Hindemith, B. V. Asafyev, T. N. Levaya, O. T. Leontyeva, Y. N. Kholopov, V. M. Belyaev, M. S. Druskin, R. H. Laul, N. G. Baty, V. V. Zaderatskij, O. V. Shmakova, E. B. Vorobyeva, V. P. Konnov, N. A. Sinyanskaya, A. B. Shnitke, E. V. Denisov, I. F. Stravinsky, study of P. Hindemith.

Мария ДОЛГОВА

Пауль Хиндемит в российском музыкознании

В статье приведен обзор музыковедческой литературы на русском языке, посвященной творчеству П. Хиндемита, с 1920-х по 2000-е годы. Опираясь на разножанровые источники, автор рассказывает об эволюции восприятия фигуры Хиндемита в российском музыкально-культурном пространстве.

Ключевые слова: П. Хиндемит, Б. В. Асафьев, Т. Н. Левая, О. Т. Леонтьева, Ю. Н. Холопов, В. М. Беляев, М. С. Друскин, Р. Г. Лаул, Н. Г. Бать, В. В. Задерацкий, О. В. Шмакова, Е. Б. Воробьева, В. П. Коннов, Н. А. Синянская, А. Б. Шнитке, Э. В. Денисов, И. Ф. Стравинский, хиндемитоведение.

История освоения музыки, эстетики, научных идей выдающегося музыканта XX века Пауля Хиндемита в российском музыкально-культурном пространстве в силу разных причин довольно непростая, и с ней связано много вопросов, вызывающих дискуссии и в наши дни. К примеру, вопрос о востребованности произведений Хиндемита в исполнительской практике российских музыкантов: на концертной эстраде и оперной сцене, в репертуаре учащихся всех уровней музыкального образования в России. Или вопросы восприятия музыки Хиндемита исполнителями, критиками и слушателями; изучение его гармонической системы видными российскими учеными. И наконец, актуальность творчества Хиндемита в XXI веке в России и мире.

Следует признать, что пути проникновения музыки Хиндемита в культурный тезаурус российских любителей музыки и профессиональных музыкантов исторически были достаточно извилистыми, во многом зависящими от идеологических установок советского времени, их влиятельности не только в сфере политики, но и в сфере эстетического восприятия, эстетических оценок. 1920-е годы можно назвать временем своеобразного хиндемитовского «бума», когда популярность его музыки была обусловлена ее созвучностью композиторским поискам российского музыкального «авангарда», эстетике конструктивизма в целом. Причины последующего долгого забвения его творчества лежат уже в плоскости политики и идеологии, активно влиявших на сферу эстетики. Хиндемит, в 1920-е годы воспринимавшийся как близкий по духу, становится идеологически чуждым буржуазным формалистом в период установления сталинской диктатуры.