

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 ми-

розданием 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 с. 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 любите-

лей 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.

Практически одновременно с появлением сочинений Хиндемита на концертной эстраде в 1920-х годах началось и их изучение. Творчество Хиндемита становится объектом музыковедческой рефлексии в различных по своей значимости статьях и брошюрах. Среди них выделяются работы, имеющие непреходящую научную ценность, представляющие объективную сжатую информацию об особенностях композиторского стиля и музыкального мышления Хиндемита, не утратившую своей актуальности и сейчас. Однако не менее показательной для понимания специфики восприятия музыки Хиндемита в России оказывается и совокупность критических оценок его творчества, иногда точных, метких, иногда поверхностных и предвзятых, а зачастую и откровенно ангажированных. Сфера музыкальной критики, оценочные суждения вообще не вполне объективны по своей природе, зависимы от личных вкусов, эстетических установок того или иного сообщества людей, от приоритетов культурных традиций, наконец — от времени и места «вынесения приговора» критика. Совокупность этих факторов предопределяет своеобразие «оптики восприятия» явления. Определенная «оптика восприятия» творчества Хиндемита обозначилась и в России, проявившись прежде всего в сфере оценочных суждений.

1920-е годы в СССР были временем активного освоения новых явлений европейской культуры и одновременно — русской экспансии на Запад. Возобновлялись и налаживались творческие и личные контакты, шли активнейшие поиски нового музыкального языка. Случались явления удивительного культурного ассонанса, к примеру, в творчестве Хиндемита и Шостаковича. Т. Левая отмечает несомненные параллели между операми «Новости дня» и «Нос»: в эстетике абсурда, конкретных музыкально-сценических решениях (выкрикивание газетных объявлений) и т.д., говорит и о схожести воплощаемых идей, а следовательно — о сложной сценической судьбе «национальных» опер 1930-х годов, «Художника Матиса» и «Леди Макбет Мценского уезда», в условиях тоталитарных режимов [30]. В СССР была возможность получать новые европейские ноты, книги и периодику (часто окольными путями), слушать европейских виртуозов и дирижеров, которые исполняли и классическую, и новейшую музыку. Большой интерес вызывали многочисленные европейские фестивали новой музыки, в которых принимали участие и русские музыканты. Организаторами большинства фестивалей были разнообразные общества: Всеобщий Немецкий Музыкальный Союз (Allgemeiner Deutscher Musikverein), Интернациональное Общество Современной музыки и др. В СССР тоже были образованы подобные общества, основная задача которых заключалась в распространении и изучении новой музыки во взаимодействии с европейскими коллегами.

В Ленинграде с 1922 года функционировал Отдел Теории и Истории Музыки Государственного Института Истории Искусств, где работали Борис Асафьев, Виктор Беляев, Самуил Гинзбург, Михаил Друскин. Концертная

деятельность этого учреждения была весьма интенсивной. С 1922 по 1926 годы здесь проводились камерные и симфонические концерты русской и европейской музыки, а также концертные исполнения сценических произведений («Бык на крыше» Д. Мийо, «История Солдата» И. Стравинского и др.). Всего было исполнено более 50 новейших сочинений, в том числе Хиндемита: Третий струнный квартет, Kammermusik op. 24 № 2, Две пьесы для виолончели и фортепиано, Соната для альты op. 11, Сюита «1922», скрипичные сочинения. Австрийский дирижер Фриц Штидри в 1926 году познакомил ленинградцев с Концертом для оркестра. Организация концертов сопровождалась научной работой: к трем сериям публичных концертов 1924 и 1925 годов были выпущены специальные брошюры, знакомившие слушателей с композиторами и их музыкой.

В 1923 году в Москве была организована Ассоциация современной музыки как отделение Международного общества современной музыки. В составе АСМ объединились Н. Рославец, А. Мосолов, Г. Попов, Н. Мясковский, Д. Шостакович, ряд других композиторов. В художественных манифестах АСМ декларировалось создание «объединенного фронта» против «эпигонства, прекраснотушия и творческой лени». Ассоциация организовывала в Москве и Ленинграде концерты новейшей симфонической и камерной музыки, при ее участии ставились оперы: «Воццек» Берга, «Прыжок через тень» и «Джонни наигрывает» Кшенека, «Саломея» Рихарда Штрауса (всего около 10 постановок). После премьеры «Носа» Шостаковича была запланирована постановка оперы Хиндемита «Новости дня», о чем сообщалось в 1929 году. На концертах АСМ прозвучали и сочинения Хиндемита: 4 струнные сонаты op. 11, струнный квартет op. 10; Сюита «1922», Фортепианные миниатюры op. 37, а также Фортепианный концерт (солист И. Рабинович, дирижер Стефан Штрассер).

Ленинградское отделение АСМ было открыто в 1926 году. За три года был исполнен ряд сочинений Хиндемита: в 1926 — Соната для скрипки соло и фортепианные Упражнения, в 1927 году — Концерт для фортепиано с оркестром, а еще через год — Соната для альты соло (в концерте «Антитезы современного музыкального мышления»). Помимо Москвы и Ленинграда музыка Хиндемита звучала в 1920-е годы и в других городах: в Ростове-на-Дону, Харькове, Одессе. На этих концертах были исполнены Соната для скрипки и фортепиано op. 11 № 2, Сюита «1922», фортепианный концерт, квартеты и другие камерные сочинения.

Большое значение для налаживания культурного обмена имела активная переписка и установление личных контактов между музыкантами разных стран. В 1920-х годах в СССР приезжали в связи с постановками своих опер А. Берг и Ф. Шреккер. Хиндемит состоял в переписке с Виктором Беляевым и по его просьбе прислал автобиографию и список сочинений, опубликованные в журнале «Музыкальная новь» в 1924 году [44, с. 33–34]. В 1923 году на страницах журнала «К новым

берегам» было напечатано предложение Хиндемита от имени Амар-квартета — присылать ему для исполнения новейшую камерную музыку русских композиторов [23, с. 50; 24, с. 55]. На тот момент в репертуаре Квартета уже были сочинения ленинградских композиторов Г. Катуара и А. Лурье. В 1929 году в журнале «Музыка и революция» появилась информация, что «Наркомпрос РСФСР по инициативе [музыковеда] А. М. Веприка вел переговоры с прусским министерством Народного Просвещения об обмене музыкально-теоретическими силами. Предполагался приезд в Московскую консерваторию композитора Хиндемита для прочтения курса лекций, в Берлин же от нас предполагалось командировать крупного нашего теоретика Яворского. Переговоры закончились удовлетворительно» [21, с. 32]. Эти поездки по неизвестным причинам не состоялись.

Пауль Хиндемит два раза приезжал в СССР в составе Амар-квартета, совершавшего турне по Европе и посетившего Ленинград в 1927 и в 1928 году. Их второй визит включал концерт и в Москве (6 января 1929 года). В программах были представлены Второй и Третий квартеты, Трио ор. 34 и Соната для альты соло, а на рубеже 1928/29 годов — Третий квартет и Камерная музыка № 5 (дирижер — Николай Малько, солист — Пауль Хиндемит). Гастроли прошли оба раза с большим успехом, однако полноценных рецензий в прессе не последовало. По-видимому, главным результатом творческого общения стали личные впечатления и дружеские творческие связи, отраженные в переписке и мемуарах (Г. Попова, М. Штейнберга и других).

Хиндемитовский «бум» 1920-х годов был обусловлен рядом причин. Большую роль в то время сыграли личные контакты, непосредственное воздействие Хиндемита как композитора и исполнителя на слушательскую аудиторию. Помимо этого, как пишет Т. Левая, «сказалось органическое соответствие стилевого комплекса Хиндемита принципам АСМовского авангарда» [30, с. 461]. Этот стилиевой комплекс включал *Neue Sächlichkeit*¹, линейность, архитектурную прочность, преодоление инерции классико-романтической мажорно-минорной ладогармонической системы. Язык Хиндемита оказался удивительно созвучным представлениям русских авангардистов о «материальности» воплощения явлений современности в звуках. Линейность как идея, как тип мышления в это время, можно сказать, «вита в воздухе», находила воплощение в композиторской практике. Востребованность этой идеи косвенно подтверждается тем, что именно в эти годы Борис Асафьев переводит труд Э. Курта «Основы линейного контрапункта» (русское издание вышло в 1931 году).

Первые критические отзывы на исполнение произведений Хиндемита относятся к 1923 году, исследовательские работы появились несколько позднее. Интересно, что все отзывы отличаются яркой эмоциональной

окраской, отражающей непосредственность откликов музыковедов на темперамент и особую энергетическую заряженность музыки молодого композитора. Примечателен двойственный характер некоторых рецензий. Некий Ш. в 1923 году пишет: «...исполняли чрезвычайно интересный квартет Хиндемита, явно обнаруживающий талант и самозаконную органичность сквозь всю трудно переваримую сложность непосредственно на слух чудовищной звучности» [49, с. 155]. В этих словах отражается интуитивное ощущение одаренности и самобытности молодого композитора, но слух критика еще не готов к восприятию нового музыкального языка. Эта небольшая заметка посвящена исключительно музыкальным вопросам, ставит проблемы смысла, эстетической оправданности, психологии восприятия публикой новых музыкальных явлений — и ни в коей мере не связывает их с политическими или социальными мотивами. Язык письма Ш. еще не содержит оборотов, вошедших в употребление в 1927–1928 годах, а в 1930-е годы и все подменивших подлинную художественную оценку новейшей музыки.

Пожалуй, в те годы самые яркие, представляющие непреходящую ценность работы были написаны Б. Асафьевым. В них прослеживается определенная эволюция взглядов исследователя, идущая параллельно изменениям стиля Хиндемита, а также своеобразная «давидсбюндлеровская» позиция пропаганды и защиты его музыки в СССР. Уже в 1924 году, только-только познакомившись с ранней (фортепианной и струнной) музыкой Хиндемита, Асафьев называет его «особенно даровитым и остро чувствующим композитором, выдвинувшимся за последние годы» и пишет (видимо, о Сюите «1922»): «Гиндемит² уже вполне новое образование, в нем неистовствует динамика современного города: смесь одичания (когда теряются отдельные лики и встает грозное чудовище бездушной, но жуткой механистичности) и чувствительной сентиментальности, доводимой композитором до ужасов «двойничества» [36, с. 11]. Урбанистическая тема творчества Хиндемита была продолжена Асафьевым во втором выпуске «Новой музыки»: «Рядом с Крженеком ставят Гиндемита, ярчайшего воплотителя современной городской Германии в музыке. Этот — вышедший из семьи маляра — музыкант достиг большого мастерства и работает над претворением современной жизни сквозь ткань нервных ритмов и через пласты серых и сомкнутых, как ряды и группы домов, звучаний. Гиндемит — механик эмоций: в его музыке жизненный пульс трепещет и бьется в постоянном наполнении, творческая энергия ищет непрерывного излучения, мысль комбинирует дерзкие сочетания и сопряжения, бодрая и здоровая чувственность слышится в каждом смелом и сочном повороте мелоса и гармонии, в сменах гибких и упругих ритмов, в крепком выкованном рисунке, линии которого, несмотря на их терпкость и жест-

¹ *Neue Sächlichkeit* — «новая вещественность» (нем.).

² В начале 1920-х годов Б. Асафьев использует такую форму транслитерации фамилии композитора.

кость, связываются с удивительной ясностью и убедительной простотой³. Благодаря бьющей через край силе творческой и усвоенному мастерству, Хиндемит может невинно для себя отображать и видимое движение, и эмоциональную жизнь во всех направлениях и в различной степени напряжения: с мальчишеским задором написать таперский фокстрот и со спокойным взглядом часовых дел мастера разобрать сложный механизм экспрессионистских выдумок, опуститься в глубокое и мрачное подполье и пробыть долго в одиноком созерцании, а потом опять окунуться в смятение современных улиц и выделить из шума их главное и существенное для композитора, уйти в сферу жесткого сарказма и — после этого — чувствовать себя вновь легко и привольно и в ночном баре, и в атмосфере томного мещанского бала. Но за всей этой суетой Хиндемит слышит грозный рокот стихийных сил: фон его музыки мрачный и безысходный; горизонт закрыт сплошными густыми тучами. Механика Хиндемита и присущая ему способность брать жизнь города во всем ее охвате — не от равнодушия, а от силы, даже от бунтарства, но при постоянном проявлении организованности» [37, с. 9–10].

В этих вдохновенных и пронзительных строках чувствуется, насколько актуальной, созвучной событиям тех лет в СССР казалась музыка Хиндемита. Соединение страстной эмоциональной напряженности, нервности с жесткой дисциплиной изложения музыкальных мыслей, триединство гротеска, необарокко и конструктивизма не могло не привлекать советских музыковедов и композиторов, находившихся в поисках нового музыкального языка. К тому же ленинградская (петербургская) композиторская школа всегда отличалась интересом к линейной полифонии, которая является яркой чертой стиля Хиндемита.

В 1925 году Б. Асафьев пишет: «Хиндемит представляет собой парадоксальное сочетание грубой, но полнокровной и темпераментной композиторской работы с дурными прививками, быть может, со стороны. Разумею — некоторую конвульсивность его тем и ритмов, нервные спазмы вместо широкого развития, упрямство в остигатном выдалбливании одной фигуры и налет эротизма» [3, с. 11]. В этом эссе Асафьев «опасается» за многописание и всеядность Хиндемита, изобилие образов, объединяемых добротной конструкцией и ритмическим чутьем. Ближе к концу очерка он оценивает Хиндемита как «невкусного». Но — сильного, потенциально интересного и волнующего.

«Невкусность» для слуха — это тот самый элемент стиля Хиндемита, который может быть трактован по-разному, вплоть до противоположности мнений — в зависимости от эстетических и идеологических предпо-

сылков, а также цели критики. Подчеркнутое стремление композитора (с ор. 2 до «Жития Марии») не доставлять слушателю чувственного удовольствия (таким образом противопоставляя свою музыку вагнеровско-штраусовской традиции), жесткость линейных рисунков и ритмов — это выражение новой звуковой эстетики, поиск современной звуковой материи. Как и любой поиск, он провоцирует полемику. В последующие годы в стиле Хиндемита подобная резкость звучностей осталась, но все же несколько смягчилась, а новые авангардисты, «обогнав» Хиндемита, и вовсе начали упрекать его в консервативности.

Получив множество упреков в «невкусности» и аэмоциональности в 1920-е годы, Хиндемит подвергался подобной критике в СССР и позже, несмотря на блестящие очерки Асафьева, ярко и убедительно аргументировавшие противоположное мнение. В среднем для русского уха подобная жесткость звучаний была чужда, воспринималась как нечто сконструированное, безжизненное, а самое главное — бездушное, без Духа, важнейшей категории русской эстетики, философии и менталитета. Скорее всего, обычный слушатель шел на поводу подобного первого впечатления и не давал себе труда вдуматься, вчувствоваться в музыку, как то делали Б. Асафьев, В. Беляев, Т. Левая и многие другие музыканты, горевшие энтузиазмом и оставившие вдохновенные строки о Хиндемите. Вдобавок в России деятельность композитора традиционно воспринималась как «творчество», но не как «работа». Таким образом, труд Хиндемита оценивался в отрыве от его национальной традиции, которая заключается (по Б. Асафьеву) в сочетании творческих исканий артиста с упорством цехового мастера.

Всего через два года, в 1927 году, продолжив вслушивание, вживание в хиндемитовскую музыку и мышление, Б. Асафьев пишет блестящий очерк, в котором невероятно пронзительно оценивает творчество Хиндемита на тот момент времени и удивительно верно прогнозирует пути его развития. До появления монографии Т. Левова и О. Леонтьевой в 1974 году этот очерк был лучшей и вдохновеннейшей работой о Хиндемите, и, даже перепечатанный полностью в 1975 году, он несколько не потерял актуальности. Асафьев пишет о выражении в творчестве Хиндемита «здоровых традиций немецкой музыки», о влиянии позднего Бетховена, Брамса, Рegera, импрессионистов, Стравинского — и об индивидуальной, активной, органичной ассимиляции всех воздействий, об отборе «в прошлом» средств, которые помогают ему озвучивать явления современной действительности. «Даже упорное тяготение Хиндемита к старинным формам (рондо, токката, пассакалья, fuga-

³ Уже в 1924 году авторы рецензий интуитивно ощущают особый тонус музыки Хиндемита, отличающий ее от музыки большинства его современников. «Многое из новейшего музыкального немецкого творчества (камерного) производит впечатление каких-то судорожных исканий без ясно осознанной цели и смысла. Некоторое исключение из этой общей растерянности являют композиции молодого автора Пауля Хиндемита, по-видимому, одной из наиболее ярких фигур „послештраусовской“ музыкальной Германии», — пишет ленинградский ученый Е. Браудо [11, с. 38].

то и fuga), а также к сфере вариационной не является ни в каком случае нарочитым стилизаторством и подделкой под старинку. Эти формы освобождают мелос из-под рассудочно тонального схематизма сонатного и симфонического *allegro*, дают большую свободу изобретению и моменту неожиданности (импровизационность) и оставляют место исканию и новому опыту; взамен рациональной предопределенности всякой разработки, они подчеркивают значение принципа тождества и выявления энергии данного материала, путем раскрытия противоположностей в некоем единстве; наконец, они же содействуют расцвету линейной фактуры и нового полифонического мышления» [4, с. 8]. Асафьев прямо говорит, что количество диссонансов в музыке не может быть основанием для негативной критики, что важнее — «яркое ощущение бодрости, свежести и новизны, наряду с ритмической стройностью и волевой устремленностью» [4, с. 9]. Он отмечает темпераментность, терпкость музыки Хиндемита, «но чувство жизненного равновесия никогда ее не покидает»⁴ [4, с. 10]. Это свойство всегда сильно ее выделяло в музыке XX века, наполненного потрясениями и катаклизмами.

Очень важны следующие наблюдения Асафьева: «Творчество Хиндемита — все, если можно так выразиться, на слуху. В нем нет абстрактных замыслов, нет отвлеченных построений. Он мыслит материалом, его качествами и свойствами. В его музыке слышится весомость и плотность» [4, с. 11]. Это явная полемика с теми, кто упрекал Хиндемита в абстрактности, сконструированности музыкального языка⁵. «Музыка наделяет телесной оболочкой совершенно неправдоподобные фигуры» [4, с. 11] — Святую Сусанну, героев оперы «Кардильяк». Конечно, Асафьев говорит о линейности и полифонии: «Хиндемит — выдающийся мастер формы, всецело обусловленной динамикой его богатого мелоса. Мелодический рисунок большинства его опусов (не только сольных сонат) скрепляет и связывает всю композицию» [4, с. 12]. Эти замечания впоследствии получили в советском музыковедении развитие в концепции «полифонической сонатности». Асафьев отмечает и материальность фактуры (все от конкретного звучания и свойств инструмента), ритмическую волю мелодии, «распирающей грани всякой формы», а следовательно, реализацию принципа концертирования как контраста мелодико-ритмических стремлений солиста и ансамбля. Последняя идея породила целую традицию анализа камерной музыки Хиндемита в советском музыкознании.

Мелодии, одному из важнейших элементов стиля Хиндемита, Асафьев посвящает пространнейшие размышления. «Хиндемит — сильнейший и щедрый мелодист с неисчерпаемой фантазией. Но его мелодии не мелодичны в обывательском представлении о мелодии. Они слишком терпкие, и вместе с тем капризные,

стихийно капризные. <...> Они свободны и одновременно закономерны, как свободен по производимому впечатлению и, однако, глубоко закономерен живописный рисунок или полет птиц» [4, с. 14–15]. Асафьев говорит о баховских конструктивных принципах, но не подражании Баху, о присущем Хиндемиту чутье гармонического фона, усиливающего действие мелодии, но не стесняющего ее. Говорит и о ладе (ладовой системе композитора) — как о продолжающемся усложнении мажорно-минорной системы и движении к модальности, отрицая анархичность хиндемитовской «атональности». Асафьев подмечает и такую сторону творческого мышления композитора, как образность, — имея в виду связь музыкальной интонации с такими внемузыкальными явлениями, как жест, рисунок-плакат. К сожалению, последняя мысль не получила продолжения в русской музыковедческой литературе.

Все выдвинутые положения Асафьев доказывает на примерах Первого квартета, Маленькой камерной музыки для духового квинтета *op. 24* № 2, Камерной музыки № 1, Сюиты «1922», а также кантаты «Серенады» *op. 35*.

В завершение Асафьев подчеркивает органичность зарождения и закономерность эволюции творчества Хиндемита и кратко суммирует основные черты его стиля: «Присущие эмоционально-лирическому строю его музыки резкие контрасты и нервные порывы, охват его самых несовместимых, казалось бы, крайностей покоя и бурных стремлений, интимных переживаний и механически-машинных процессов движения, мирного уюта и уличной суеты, добродушного смеха и острой иронии — объединены здоровым чувством жизни, верой в ее творческие силы и удивительной способностью организовывать и оформлять всякое явление и ощущение» [4, с. 23].

Даже в приведенных цитатах из работ Асафьева чувствуется, насколько напряженными были музыковедческие и — шире — философские дискуссии в те годы. Разногласица звучит среди отзывов многих других исследователей, критиков и композиторов-практиков, отражая разные грани творчества Хиндемита.

В 1924 году, откликаясь на только что написанное сочинение Хиндемита — вокальный цикл *Das Marienleben* («Житие Марии»), открывший новый этап его творчества, — музыковед В. Беляев в короткой рецензии отмечает эту знаменательную перемену стиля и музыкального языка Хиндемита. «Новый вокальный цикл Хиндемита, написанный композитором в 1922–1923 г., обнимает собою 15 номеров, рисующих творческую личность этого прекрасного и непрестанно ищущего композитора в новом свете. Хиндемит в своем новом опусе обращается к контрапункту, к суровости выражения и какой-то примитивизации изложения. В новом произведении ясна преемственность от старых приемов

⁴ Своеобразный ответ тем критикам, кто не принимал диссонантность языка Хиндемита (например, Ш.).

⁵ Как, например, рецензент С. Либерзон: «Лучшие произведения Шенберга, Стравинского, Хиндемита ясно указывают на почти полное отсутствие интуиции. Они надуманы и „сделаны“ с большей или меньшей технической сноровкой» [33, с. 7].

композитора, но ясно также и то, что он пытается отойти от них в своем творческом самосовершенствовании. Музыка всего цикла проникает от первой до последней ноты библейская строгость настроения и какой-то дух средневекового контрапунктического примитива. В целом цикл поражает своей строгостью, законченностью и силой впечатления, обусловленного полным отсутствием в музыке цикла какого-либо стремления к тому, что называется красотой звучности, взятой самой по себе, без отношения к глубокой идее произведения. В смысле применения старых контрапунктических приемов к современной гармонии и к современному звуко-созерцанию, исследователь найдет в новом „музыкальном повествовании“ Хиндемита массу поучительного и художественно-ценного» [8, с. 89]. Примечательна скорость появления рецензии В. Беляева: цикл «Житие Марии» создан в 1922–1923 году, а русский отзыв — в июле 1924 года.

Очерк В. Беляева 1927 года написан в другом стиле, как брошюра к концерту ГИИИ. Беляев характеризует для слушателей личность и творчество нового, незнакомого и удивительного композитора. Очерк написан простым, но не элементарным языком, содержит пространственные рассуждения о революционном положении в современной музыке. Интересно, что именно Беляев впервые предостерегает от возможности подмены художественных критериев социологическими, и он же фатально (для будущей советской критики) связывает напрямую художественную ценность с социологической: «...художественно неценное не может иметь настоящего обобществляющего значения» [9, с. 9]. Отмечая большую актуальность Хиндемита как исполнителя, В. Беляев делает ценные аналитические наблюдения, в частности, пишет о подходе к оркестру как ансамблю солистов. Также критик приветствует замечательное искусство Хиндемита в использовании тем (ярче всего в лейтмотивной опере), склонность к танцевальным ритмам во всем их психологическом разнообразии, стремление приблизиться к непосредственному характеру немецкой народной песни, употребление звучностей, составленных из одновременного звучания крайних регистров звуковой области без заполнения середины (то есть «органных». — М. Д.), превращение октавного удвоения мелодии в канон путем ритмического сдвижения одного из удваивающих друг друга голосов. «Хиндемит показывает себя исключительным мастером своего искусства и глубоко одаренным композитором с живым восприятием жизни, с большой склонностью к импульсивным, „напористым“ настроениям и с способностью серьезное и глубокое перемежать с шуткой и гротеском» [9, с. 23].

В 1925 году московский композитор А. Мосолов, высказав ценные наблюдения над камерным стилем Хиндемита, его мастерством в обращении с формой и техникой композиции, вместе с тем субъективно низко оценил «неровности» его музыки: «...свойственный, пожалуй, только ему культ контрастности, проявляющийся в непосредственном сопоставлении друг с другом мест

прекрасных тематически и в смысле экспрессивности превосходящих все попытки германских композиторов с местами, содержащими в себе импровизационную музыку, часто неприятную, неотделанную, небрежную как в тематическом, так и в гармоническом отношении и иногда бессильно однообразную» [34, с. 18]. Далее он отмечает подобные свойства партий отдельных инструментов: «...то очень легки, просты и удобны, то головолмно трудны, изысканно грубы, а подчас и просто неинтересны» [34, с. 20]. Данный отзыв свидетельствует о специфической «оптике восприятия» композитора, который критикует в стиле Хиндемита черты, близкие ему самому. Т. Левая в уже цитированной статье говорит о несомненном влиянии Хиндемита на стиль Мосолова. Так, в Фортепианном концерте Мосолова очевидно возрождение черт concerto grosso (вслед за недавно исполненным в Ленинграде и Москве Концертом для оркестра Хиндемита), а во второй части (вариации) автор создает стилистические портреты композиторов-современников, в том числе Хиндемита [30, с. 462].

С 1928 года начинает усиливаться идеологическое давление на людей искусства. АСМ просуществовала недолго, ее деятельность подвергалась резкой критике вместе с самой музыкой, которую она пропагандировала. Время и место «вынесения приговора» Хиндемиту становятся явно ощутимыми в тоне высказываний. Одним из формальных поводов для упреков становится такая черта его стиля, как конструктивизм. Так, в 1928 году А. Веприк пишет об «отказе от эмоциональности как выполнении подлинного социального заказа» [12, с. 25] и о том, что хиндемитовская «линейность превращается в механическое соединение ряда голосов» [12, с. 25]. Более того, теперь везде находят социальный подтекст. «Не только Rag-time Стравинского, „Парад“ Сати и „1922“ Хиндемита, но и „Октябрь“ Шиллингера отлично написаны, если к ним подойти как к своего рода шумовому монтажу. Но если в них искать типичного для психики и мирозерцания рабочего, передового трудящегося советского интеллигента, то, несмотря на явно городскую ориентацию этой музыки, мы увидим, что она отвлечена, лишена общественного содержания нашей действительности, чужда ему. Элементы рационализма, организованности находятся в противоречии с анархичностью общего мирозерцания, лежащего в основе всей этой „левой“ музыкальной практики» [38, с. 9]. В 1931 году АСМ была официально объявлена «сборищем чуждых пролетарской идеологии музыкантов» и в 1932 ликвидирована. В связи с политической «железного занавеса» все контакты с Западом были пресечены.

В 1936 году в газете «Правда» была напечатана редакционная статья «Сумбур вместо музыки», которая открыла широкую пропагандистскую кампанию против искусства, ставившего перед собой сложные художественные задачи. Технологическая сложность и непонятность для масс стала самым простым поводом, чтобы признать композитора «антинародным». Хиндемит ав-

томатически попал в эту категорию. Официальное исполнение его музыки, покупка (пересылка) нот и записей и тем более научные исследования оказались совершенно невозможными. Но, уйдя из концертного репертуара, Хиндемит остался в «андеграунде», в рефлексии профессиональных музыкантов. Проводниками новейшей музыки стали композиторы, достававшие ноты окольными путями, а основной формой ее звучания стала игра в четыре руки. В подобном исполнении обрели жизнь не только сочинения Хиндемита (по словам Т. Левоу, многими партитурами владел, например, Н. Мясковский [30, с. 466]), но и Четвертая симфония Шостаковича и другие сочинения. Таким образом, «занавес» не был полностью непроницаемым; по новым данным, в 1942 году от московского отделения Союза композиторов на имя Хиндемита было отправлено письмо, в котором выражалось желание ознакомиться с его последней симфонией (видимо, Симфонией in Es) [30, с. 466]. Но через некоторое время в СССР началась борьба с «космополитизмом», и культурная изоляция была вновь усилена.

Время «хрущевской оттепели» позволило современной музыке вновь широко зазвучать в СССР, в первую очередь благодаря гастролям зарубежных исполнителей. Европейская музыка XX века произвела подлинный фурор в концертных залах. Новое поколение музыкантов открывало неизведанный звуковой материк, поднялась «приливная волна» и к творчеству Хиндемита. Важным показателем востребованности его музыки стали многочисленные аудиозаписи, сделанные выдающимися дирижерами и инструменталистами. Наибольшей популярностью пользовалась симфоническая и камерная музыка в исполнении дирижеров Р. Баршая, К. Кондрашина, Е. Мравинского, Г. Рождественского, А. Янсона, солистов Д. Ойстраха, В. Буяновского, А. Ведерникова. Большое число фортепианных и инструментальных сонат было записано Марией Юдиной.

Рецензии в прессе появляются с 1958 года, а с 1960 года начинаются публикации более развернутых очерков, в которых рассматриваются биография, творческий путь и отдельные проблемы творчества Хиндемита. Музыка Хиндемита постепенно входит в научный обиход, в 1970-х выходят посвященные ей крупные научные труды, защищаются диссертации. Важным этапом стала монография Т. Левоу и О. Леонтьевой, вышедшая в 1974 году. С тех пор и до наших дней фигура Хиндемита вызывает в России стабильный интерес и является объектом исследований наравне с другими композиторами XX века.

В сфере оценочных, субъективных суждений для 1960-х годов характерен поразительный разброс мнений, высказываемых так же горячо, как и в 1920-е годы. К примеру, в одном из номеров журнала «Советская музыка» одновременно напечатаны уничижительная

аналитическая статья о цикле *Ludus tonalis* [54] и восторженная рецензия на сольный концерт московского трубача Г. Орвида, исполнившего Сонату Хиндемита для трубы и фортепиано. Отзыв о ней искренен и проникнут симпатией: «Это значительное и глубокое произведение. Взволнованная романтическая первая часть, несколько наивная в своей лиричности вторая и, наконец, трагическая третья <...> Как едва мерцающая надежда прослушивается мажор заключительного аккорда...» [16, с. 95]. «Упреки» музыке Хиндемита остаются практически теми же, что и в 1920-е годы: конструктивизм и аэмоциональность. «Хиндемит — автор многих мастерских по техническому выполнению партитур, в которых, однако, холодный конструктивистский расчет нередко преобладает над живой творческой мыслью» [52, с. 200], — категорично высказывается в 1960 году Григорий Шнеерсон. С ним солидарен Марк Этингер. «Музыка большинства фуг и интерлюдий (цикла *Ludus tonalis*. — М. Д.) воспринимается как совокупность аэмоциональных звучностей» [54, с. 30], — пишет Этингер в 1962 году. Примечательна в этом плане и оценка Игоря Стравинского, в целом с симпатией и интересом относившегося к личности Хиндемита. Некоторые сочинения композитора Стравинский тоже считал сухими и аэмоциональными, сравнивая их с «малопитательным картоном» [43, с. 113].

Подобные критические суждения можно встретить и на страницах недавних изданий (в начале XXI века). Эдисон Денисов⁶ пишет о надуманности, типичной для «„мелодий“ Хиндемита, Шенберга, Прокофьева, Шостаковича и др.» [19, с. 107] Он имеет в виду «антивокальность» мелодий этих композиторов, отсутствие в них «хрупкости и нежности (тайны)», которые Денисов больше всего ценит в музыке. Зато примечательна «компания», в которую Денисов помещает Хиндемита, — это композиторы, действительно имеющие нечто общее в отношении к языку звуков, звучащему материалу их произведений. «Есть музыка, совершенно лишенная обаяния (Прокофьев, Хиндемит, Стравинский)» [19, с. 26], — считает Денисов, не переносивший, как он сам говорил, и слишком «прочной» музыки. Действительно, Асафьев еще в 1927 году подчеркивал, что Хиндемит «мыслит материалом, его качествами и свойствами. В его музыке слышится весомость и плотность. Музыкальные образы вызывают ощущение как бы осязаемой прочности и натуралистической изобразительности» [4, с. 11]. И вот самый резкий отзыв Денисова: «Первая страница Вальса-фантазии Глинки стоит больше всего полного собрания сочинений сверхученого Хиндемита (который по странной случайности еще продолжает считаться композитором)» [19, с. 76]. То есть «оптика восприятия» Эдисона Денисова настроена на иные стилистические и языковые доминанты. Это даже не критика, а выражение субъективного мнения композитора, но одно-

⁶ Именно Э. Денисов возглавил АСМ-2 при ее возрождении в 1990 году. Его позиция по отношению к Хиндемиту показывает, насколько изменились культурные ориентиры композиторского мышления в конце столетия по сравнению с 1920-ми годами.

временно — и определенной эстетической парадигмы, характерной для российского менталитета в целом.

Противопоставление «учености» — музыке «живой», ремесленничества Хиндемита, о котором он и сам не раз говорил, — вдохновенному искусству является очень давней эстетической традицией. Это классическая оппозиция, проходящая через всю историю музыкальной культуры. Русские «симпатии» всегда были «на стороне Моцарта», о чем так ярко свидетельствует бессмертная пушкинская пьеса. К тому же в России не было традиции «ученой» музыки, связанной, как в Европе, в частности, с созданием композиторами-профессионалами сочинений для церкви. Поэтому для русского уха «ученость», которая является важной стороной творческого мышления Хиндемита, как бы заслоняет все остальные грани его творчества. «Объектом наукообразной фетишизации может стать любая система, в том числе тональная — достаточно привести пример *Ludus tonalis* Хиндемита. Если бы не две-три обаятельные интермедии, этот фортепианный цикл, призванный служить иллюстрацией теоретических воззрений его автора, по степени схоластической надуманности ничуть не уступал бы любой из партитур Бэббита. Многие из похожих друг на друга камерных опусов зрелого Хиндемита не обладают даже этим минимумом артистической привлекательности» [1, с. 74–75], — пишет Л. Акоюн в 2007 году, распространяя «теоретизации» Хиндемита на всю его музыку.

Таким образом, негативная тенденция в оценке творчества композитора в ракурсе технологии продолжала давать о себе знать не только в критических публикациях, но и, как результат, в исследовательской литературе. В целом о музыке Хиндемита в те годы сложилось одностороннее представление. В формировании этого представления отчасти повинно и отечественное теоретическое музыкознание, которое сосредоточило свое внимание в основном на технологических аспектах его творчества, более объективных и не требовавших обязательной идеологической или эстетической оценки. Подробному изучению подвергались оригинальная ладогармоническая система, полифония и оркестровый стиль Хиндемита. Исследователи не могли обойти вниманием эстетические взгляды композитора, но эти статьи несут на себе явную печать времени.

Работы, посвященные ладу и гармонии Хиндемита, принадлежат таким видным советским ученым, как Ю. Холопов [48; 45; 46] и Ю. Кон [25]. Техника «расширенной тональности», имеющей в своей основе традиционные функциональные тяготения, вызвала интерес благодаря стремлению «к закономерному естественному порядку и логической стройности, к широте, даже универсальности обобщений» [45, с. 216]. Хиндемит выводил свою систему из функциональных взаимоотношений отдельных тонов, опираясь на акустические закономерности. Ю. Холопов отдает должное его попытке «создания теоретической системы, способной объяснить гармонические структуры в любых стилях, исходя

из объективных предпосылок» [35, с. 456]. Тем не менее система Хиндемита не абсолютна и не догматична. Она дает лишь «ключ к пониманию гармонического языка» композитора и «многих явлений тональной музыки XX столетия» [35, с. 472].

Другой аспект исследования музыки Хиндемита — это мелодия и полифония. Этими вопросами занимались такие исследователи, как Н. Бать [6; 7], Л. Бергер [10], В. Задерацкий [22]. Все они отмечают, что композитор остался верен принципу господства мелодии над другими компонентами музыкального языка, и это перекликается с наблюдением Асафьева: «Мелодический рисунок большинства его опусов скрепляет и связывает всю композицию» [4, с. 12]. Мелодии Хиндемита оригинальны и одновременно глубоко генетически связаны с немецкой традицией (народные песни и хорал, мелодизм Баха и Регера). Принципы линейного письма основаны на собственной ладовой системе Хиндемита, и его мелодии поражают своей пластичностью и рельефностью очертаний. По мнению Н. Бать, в объективности и обобщенности мелодизма, сдержанности и строгости выражений, лаконизме и законченности высказывания отражается эстетика композитора, «который в жизни и искусстве отбирает этически значимые художественные ценности и отражает их как устойчивые и прочные явления» [6, с. 374]. Однако в уже цитированной работе М. Этингера «Гармония и полифония» фортепианный цикл *Ludus tonalis* оценивается как несостоятельная попытка продолжить баховскую традицию [54]. Этой явно неубедительной точке зрения хочется противопоставить цитату из труда Б. Асафьева «Музыкальная форма как процесс», изданного в 1963 году. Асафьев остался верен позиции, занятой в 1920-е годы: «Хиндемит не спрашивает себя, что это: гармония или полифония? Это всегда интонация — высказывание мыслей в голосоведении... С музыкой Хиндемита вновь вошла в жизнь та давняя, одухотворенная энтузиазмом музицирования инструментальная культура полифонии, которая зародилась среди кипучей молодости европейских бюргерских городов» [2, с. 250].

Проблема оркестрового стиля композитора рассматривается в русле хиндемитовского универсализма. Л. Гуревич в исследовании «История оркестровых стилей» прослеживает связи оркестровки Хиндемита с немецкой традицией, в частности с оркестром Шумана, Брамса, Брукнера, связывая объективность воплощаемых в музыке идей с обобщенностью оркестрового письма, где оркестр «не претендует на самодовлеющую роль» [17, с. 159]. В ряду исследований, посвященных данному аспекту творчества Хиндемита, выделяется работа И. Барсовой «Камерный оркестр П. Хиндемита» [5], где автор обращает внимание на «бесчисленность неповторяемых тембровых сочетаний, которые уже сами по себе способны создать исключительный, индивидуальный тембровый материал» [5, с. 228]. Пожалуй, именно в этой работе, освещающей частные аспекты творчества композитора, впервые в качестве

черты стиля названо разнообразие музыкального языка Хиндемита.

Существенное значение для целостности восприятия творчества Хиндемита приобретает и анализ его эстетических взглядов. Этот аспект был освещен во многих работах, подчас весьма полемических [41; 52; 50]. Наиболее перспективными представляются работы В. Коннова о философских взглядах Хиндемита и их воздействии на концепцию, драматургию, форму и язык симфонии «Гармония мира» [26; 27].

Следует отметить также работы, посвященные отдельным жанрам творчества Хиндемита. О фортепианной музыке писали М. Друскин [20], Ю. Холопов [47] и А. Шнитке [53]. Оперы рассматриваются либо в связи с эволюцией эстетики (в работе Н. Синянской [42]), либо в контексте жанра (в книге Л. Данько [18] и статьях Е. Воробьевой [14; 15]). Симфоническая музыка Хиндемита, которого признают одним из наиболее выдающихся композиторов-симфонистов XX века, освещена в статьях В. Коннова [26; 28], работах А. Вобликовой [13] и О. Шмаковой [51].

За всеми этими относительно частными исследованиями собственно содержание и эмоциональное воздействие музыки Хиндемита как бы отошло на второй план. Сложилось мнение, что в его музыке интеллект подавляет эмоциональную сторону содержания, философские и эстетические взгляды приводят к умозрительности музыки и техническую сторону композиции он ставит выше фантазии, композиторской интуиции. Сложность хиндемитовского языка (мелодического, гармонического, полифонического) как будто давала основание для такого мнения. Но «шедевр, апеллирующий к квинтэссенции нашего целостного существа, независимо от того, каким языком он написан, непременно должен найти в нас отклик, если только мы готовы освободиться от воздействия всякого рода предвзятых мнений, умозрительных допущений и излишне жестких теоретических постулатов» [1, с. 87].

Среди отечественной музыковедческой литературы, посвященной фигуре Пауля Хиндемита, особое место принадлежит монографии Т. Левоу и О. Леонтьевой [31], вышедшей в 1974 году и до сих пор непревзойденной в плане глубины и разносторонности исследования. На эту монографию многие исследователи ссылаются как на «основополагающую». В ней содержится разнообразный и ценный фактологический и исследовательский материал, упорядоченный согласно основным линиям эволюции стиля композитора, топосам его творчества. В блестящих аналитических эссе большое внимание уделено концертности — как проявлению актуальной в то время идеи игры, как формы познания мира через творчество. В книге представлена и достаточно объективная на тот момент оценка эстетики и стиля Хиндемита.

В ряду работ, вышедших в 1970-е годы, необходимо особо отметить сборник «Пауль Хиндемит. Статьи

и материалы» [39], который содержит десять статей, посвященных различным аспектам творчества Хиндемита. Он удачно дополняет монографию Т. Левоу и О. Леонтьевой.

В настоящее время ноты и записи сочинений Хиндемита в России достаточно многочисленны и доступны в той же степени, что и произведения других композиторов XX века. Для многих знакомство с музыкой этого выдающегося мастера становится серьезным событием, эстетическим и духовным открытием⁷. Однако приходится признать, что сегодня, как и 40 лет назад, русская музыковедческая мысль о Хиндемите не поспевает за достижениями концертной практики. Показательно (но субъективно) высказывание О. Леонтьевой, автора работ о К. Орфе, Р. Штраусе, П. Хиндемите: «Правда, насколько я могу сейчас судить, мои профессиональные усилия пропали даром. Читатели, а в особенности коллеги-музыковеды, остались совершенно равнодушными и к этому пласту немецкой культуры, и к уникальным художественным открытиям названных мною композиторов. Этим великих и глубоко оригинальных музыкантов у нас по существу не заметили. Иные музыкальные миры заслонили их произведения от современных слушателей и исследователей» [32, с. 499].

В последние годы творчество Хиндемита начинает осмысливаться в контексте всей полноты культуры XX века. Сейчас политика и идеология гораздо меньше влияют на восприятие и оценку музыкальных явлений прошлого и настоящего. В русском музыковедении произошла определенная перестановка смысловых акцентов в исследовании зарубежной музыки. Можно с полным основанием сказать, что Хиндемит никогда не относился к своей музыке как умозрительной «совокупности аэмоциональных звучностей». Напротив, к ней можно прямо отнести суждение Е. Ручьевской о «большом искусстве», где «содержательность как бы избыточна. Она выявляется, высвечивается постепенно» [40, с. 292]. За звуками музыки Хиндемита стоит богатый, многомерный мир образов, событий. В настоящее время именно содержательная сторона, глубинный смысл музыкальных текстов Хиндемита вызывает особый интерес исследователей как в России, так и за рубежом. Хочется отметить кандидатскую диссертацию О. Шмаковой «Финал в симфонических циклах Бартока, Онегера и Хиндемита: 1930–1950-е гг.» (Новосибирск, 2008). Руководитель диссертации — профессор Л. Казанцева, научные интересы которой сосредоточены в сфере теории музыкального содержания. Тенденция осмысления отдельных жанров в контексте эстетических и философских взглядов приводит к интересным результатам. К примеру, ладогармоническая система композитора послужила источником ассоциативно-символической «расшифровки» оперы «Гармония мира» [55].

Одной из последних работ, объективно оценивающих роль Хиндемита в мировой культуре XX века, стала

⁷ По материалам обсуждений в сети Интернет, на Форуме «Классика».

статья Р. Лаула «У истоков формирования стиля П. Хиндемита» [29]. Автор статьи пишет о том, что Хиндемит традиционен в хорошем смысле этого слова, что его творчество включено в европейскую музыкальную преемственность, сфера интонационных истоков его произведений широка и разнообразна. Музыкальный язык композитора опирается, по мнению Р. Лаула, на европейское «актуальное наследие» (термин М. Арановского) — музыку, которая не только звучит в широкой аудитории концертных залов и оперных театров, но при этом обладает контактом со слуховым тезаурусом слушателя, то есть априорной коммуникативностью. «И действительно, часто в музыке Хиндемита встречаются мелодические обороты, звуко сочетания, типы фактур, уже хорошо знакомые нам из предшествующего музыкального опыта» [29, с. 34]. Они вступают в новые, неожиданные взаимо-

отношения, для восприятия и «расшифровки» которых необходимы усилия, постоянная работа внимания и памяти. Музыка Хиндемита «требует от слушателя большего интеллектуально-волевого напряжения» [29, с. 48], не пассивного восприятия, но соучастия; она возвышает «слушателя, низведенного до постыдной роли потребителя,— до пособника и ценителя» [57; перевод мой.— М. Д.].

В завершение хочется процитировать слова Хиндемита: «Музыку, которая не имеет больше ничего другого⁸ в качестве своего назначения, не следует ни писать, ни пускать в употребление; то же самое верно и в отношении книг о музыке» [56, с. 11; перевод мой.— М. Д.]. Будем надеяться, что новые исследования творчества Хиндемита будут иметь и научную, и практическую ценность и станут результатом глубокого взаимообогащения русской и европейской научных школ.

Литература

1. Акопян Л. Музыка как отражение человеческой целостности // Музыка как форма интеллектуальной деятельности: Сб. статей / Ред.-сост. М. Г. Арановский. М.: URSS, 2007. С. 70–81.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музгиз, 1963. 379 с.
3. Асафьев Б. Хиндемит и Казелла // Современная музыка. 1925. № 11. С. 11–13.
4. Асафьев Б. Элементы стиля Хиндемита // Новая музыка. Вып. 2 (VI). Л.: Тритон, 1927. С. 7–23.
5. Барсова И. Камерный оркестр П. Хиндемита // Музыка и современность: Сб. статей. Вып. 9 / Ред. Д. В. Фришман. М.: Музыка, 1975. С. 226–261.
6. Бать Н. О полифонических свойствах мелодики в симфонических произведениях Хиндемита // Вопросы теории музыки: Сб. статей. Вып. 3 / Ред.-сост. Т. Ф. Мюллер. М.: Музыка, 1975. С. 335–374.
7. Бать Н. Полифония и форма в симфонических произведениях Хиндемита // Пауль Хиндемит. Статьи и материалы / Сост. И. Прудникова. М.: Советский композитор, 1979. С. 210–261.
8. Беляев В. Пауль Хиндемит, Das Marienleben // Музыкальная культура. 1924. № 1. С. 89.
9. Беляев В. Пауль Хиндемит. Очерк. Л.: Тритон, 1927. 32 с.
10. Бергер Л. Контрапунктический принцип композиции в творчестве Хиндемита и его фортепианный цикл «Ludus tonalis» // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров / Сост. Л. Г. Раппопорт. М.: Музыка, 1971. С. 187–221.
11. Браудо Е. Перелом в современной западной музыке // Музыкальная новь. 1924. № 5. С. 37–39.
12. Веприк А. Пауль Хиндемит // Музыка и революция. 1928. № 5/6. С. 25.
13. Вобликова А. Особенности эпико-философского симфонизма Хиндемита (на примере симфонии «Гармония мира»): тезисы // Традиции и новаторство в музыке. Алма-Ата: Жалын, 1980. С. 50–52.
14. Воробьева Е. Оперный триптих Хиндемита: полемика с поздним романтизмом // Искусство XX века: диалог эпох и поколений. Т. 1. Н. Новгород: НГК, 1999. С. 142–153.
15. Воробьева Е. «Нуш-Нуши» П. Хиндемита — к специфике жанра // Искусство XX века: парадоксы смеховой культуры. Н. Новгород: НГК, 2001. С. 89–98.
16. Гаук А. Интереснейший концерт // Советская музыка. 1962. № 12. С. 95.
17. Гуревич Л. История оркестровых стилей. М.: Композитор, 1997. 208 с.
18. Данько Л. Комическая опера в XX веке. Очерки. М.; Л.: Советский композитор. Ленингр. отделение, 1976. 200 с.
19. Денисов Э. Исповедь. М.: Музиздат, 2009. 160 с.
20. Друскин М. Пути развития современной зарубежной музыки // Вопросы современной музыки: Сб. статей / Ред. М. С. Друскин. Л.: Гос. музыкальное изд-во, 1963. С. 156–178.
21. За рубежом // Музыка и революция. 1929. № 5. С. 32.
22. Задерацкий В. Полифония как принцип развития в сонатной форме Шостаковича и Хиндемита // Вопросы музыкальной формы: Сб. статей. Вып. 1 / Ред. В. В. Протопопов. М.: Музыка, 1967. С. 231–278.
23. К новым берегам. 1923. № 1. С. 50.
24. К новым берегам. 1923. № 2. С. 55.
25. Кон Ю., Холопов Ю. О теории Хиндемита // Советская музыка. 1963. № 10. С. 40–50.

⁸ Ранее Хиндемит рассуждает о термине Gebrauchsmusik (то есть прикладная музыка) и его сущностной бесполезности, о несводимости музыки к отношениям «причина — следствие».

26. *Коннов В.* Симфония Хиндемита «Гармония мира», ее философские и эстетические предпосылки // Критика и музыкознание : Сб. статей / Сост. В. С. Фомин. Л.: Музыка, 1975. С. 153–170.
27. *Коннов В.* Шостакович и Хиндемит // Музыка в социалистическом обществе : Сб. статей. Вып. 3 / Сост. А. А. Фарбштейн. Л.: Музыка, 1977. С. 127–140.
28. *Коннов В.* Исторические истоки симфонизма П. Хиндемита // Теоретические проблемы классической и современной музыки : Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 35. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1977. С. 109–129.
29. *Лаул Р.* У истоков формирования стиля П. Хиндемита // Труды кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории. Вып. 1. СПб.: Изд. СПбГК, 1995. С. 32–50.
30. *Левая Т.* Хиндемит и советская музыка // Россия — Германия. Культурные связи, искусство, литература в первой половине двадцатого века. М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2000. С. 460–467.
31. *Левая Т., Леонтьева О.* Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество. М.: Музыка, 1974. 448 с.
32. *Леонтьева О.* У кого мы учились: Б. И. Пуришев, В. А. Цуккерман // Мир искусств: Альманах. Вып. 5 / Сост. Б. И. Зингерман. СПб.: Алетейя, 2004. С. 478–514.
33. *Либерзон С.* Сумерки музыкального творчества // Музыка и революция. 1927. № 7–8. С. 6–8.
34. *Мосолов А.* Камерные концерты Пауля Хиндемита // Современная музыка. 1925. № 11. С. 18–20.
35. Музыкально-теоретические системы / Ред. В. Холопов, Л. Кириллина, Т. Кюрегян, Р. Поспелова, В. Ценова. М.: Композитор, 2006. 632 с.
36. Новая музыка. Вып. 1. Л.: ГИИИ, 1924. 24 с.
37. Новая музыка. Вып. 2. Л.: Гос. академическая филармония; ГИИИ, 1924. 16 с.
38. *Острецов А.* О диалектике музыкального процесса // Музыка и революция. 1928. № 12. С. 5–11.
39. Пауль Хиндемит. Статьи и материалы / Сост. И. Прудникова. М.: Советский композитор, 1979. 422 с.
40. *Ручьевская Е.* Об анализе содержания музыкального произведения // Ручьевская Е. Работы разных лет : Сб. статей : В 2 т. Т. 1. Статьи, заметки, воспоминания / Отв. ред. В. В. Горячих. СПб.: Композитор, 2011. С. 291–320.
41. *Рыжкин И.* Пауль Хиндемит — черты стиля // Советская музыка. 1959. № 6. С. 177–185.
42. *Синянская Н.* Оперное творчество Пауля Хиндемита в связи с идейно-эстетической эволюцией композитора: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Л., 1987. 204 с.
43. *Стравинский И.* Диалоги. М.: Музыка, 1971. 416 с.
44. *Хиндемит П.* Автобиография / Пер. Б. Юргенсон // Музыкальная новь. 1924. 31 января (№ 4). С. 33–34.
45. *Холопов Ю.* О трех зарубежных системах гармонии // Музыка и современность : Сб. статей. Вып. 4. М.: Музыка, 1966. С. 216–329.
46. *Холопов Ю.* Очерки современной гармонии. М.: Музыка, 1974. 288 с.
47. *Холопов Ю.* Пауль Хиндемит и его "Ludus tonalis" // Хиндемит П. Ludus tonalis. М.: Музыка, 1964. С. III–V.
48. *Холопов Ю.* Проблема основного тона аккорда в теоретической концепции Хиндемита // Музыка и современность. Вып. 1. М.: Музгиз, 1962. С. 303–338.
49. *Ш. Берлинский сезон и новейшая музыка (Письмо из Берлина)* // Музыкальная летопись. Статьи и материалы. Вып. 2. Пг., 1923. С. 153–155.
50. *Шахназарова Н.* Проблемы музыкальной эстетики в теоретических трудах Стравинского, Шенберга, Хиндемита. М.: Советский композитор, 1975. 238 с.
51. *Шмакова О.* Симфонические финалы в зарубежной музыке первой половины XX века // Музыкальное искусство и проблемы современного гуманитарного мышления. Материалы «Серебряковских научных чтений». Кн. 1. Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2004. С. 193–219.
52. *Шнеерсон Г.* О музыке живой и мертвой. 2-е изд., перераб. и дополн. М.: Советский композитор, 1964. 436 с.
53. *Шнитке А.* Пауль Хиндемит и его фортепианная музыка: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Л., 1971. 25 с.
54. *Этингер М.* Гармония и полифония (Заметки о полифонических циклах Баха, Хиндемита, Шостаковича) // Советская музыка. 1962. № 12. С. 29–34.
55. *D'Angelo James P.* Tonality and its symbolic associations in Paul Hindemith's opera Die Harmonie der Welt. Ann Arbor: UMI Dissertation Services, 1983.
56. *Hindemith P.* Komponist in seiner Welt. Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag, 1994. 265 S.
57. *Hindemith P.* Vorwort zur 2. Ausgabe des *Marienleben*. Mainz: Schott, 1948.