

Ирина Самойловна Стогний

istogny@mail.ru

Доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания Российской академии музыки им. Гнесиных, главный редактор журнала «Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных»

Irina S. Stogny

istogny@mail.ru

Dr. Habil. in Art Studies, Professor of the Department of Analytical Musicology of the Gnesin Russian Academy of Music, Editor-in-chief of the Journal “Scientific Notes of the Gnesin Russian Academy of Music”

Жанровая инвариантность в творчестве П. Хиндемита

Аннотация

Хиндемит является одним из наиболее «жанровых» композиторов XX в. В его сочинениях представлены инвариантные модели различных жанров.

Наиболее важную роль в крупных сочинениях Хиндемита играет пассакалия, часто применяемая в заключительных частях крупных произведений. На примере финалов двух его опер («Кардильяк» и «Гармония мира») предлагается рассмотрение жанрового инварианта пассакалии. В опере «Кардильяк» пассакалия включена в активное действие, воплощая столкновение героя с толпой и его гибель; в финальной пассакалии «Гармонии мира» грандиозная музыкальная фреска представляет символическое превращение персонажей в космические планеты. Принципы функционирования жанрового инварианта дают возможность оценить его роль в становлении идеи мировой гармонии, которая формируется в виде линии от оперы «Кардильяк» к «Гармонии мира».

Ключевые слова

Хиндемит, инвариант, жанр, пассакалия, опера, финал, «Кардильяк», «Гармония мира»

Genre invariance in the work of P. Hindemith

Abstract

Hindemith is one of the most “genre” composers of the twentieth century. His works present invariant models of various genres.

The most important role in Hindemith's major works is played by the passacaglia, which is often used in the final sections of large works. On the example of the finales of two of his operas, “Cardillac” and “Harmony of the World”, we offer an examination of the genre invariant of the passacaglia. In the opera “Cardillac” the passacaglia is included in the active action, embodying the hero's clash with the crowd and his death; in the final passacaglia of “Harmony of the World” the grandiose musical fresco represents the symbolic transformation of the characters into cosmic planets. The principles of functioning of the genre invariant make it possible to evaluate its role in the formation of the idea of world harmony, which is formed in the form of a line from the opera “Cardillac” to “Harmony of the World”.

Keywords

Hindemith, invariant, genre, passacaglia, opera, finale, “Cardillac”, “Harmony of the World”

Понятие *инвариант* имеет большую научную и практическую ценность в ряде наук¹. В силу его включенности в каждый пласт музыкального целого, инвариант оказывается универсальной категорией, способной охватить множество явлений. Механизм повторности, присущий инварианту, позволяет изучать стилевые, жанровые, сюжетные, композиционно-драматургические закономерности исследуемых объектов. Он проявляется как в малом (лексика), так и в крупном планах (композиция, драматургия) сочинения и даже целого стиля. Диалектическая природа инварианта состоит в том, что он сочетает неизменное и изменяющееся, стабильное и мобильное, константное и вариативное. Инварианты играют важнейшую роль в процессах хранения культуры, творческих ориентирах и слушательском восприятии.

В работах зарубежных ученых инвариант в большей степени рассматривается в аспекте изучения психологии восприятия музыки: «В основе ряда важных психологических свойств музыкального материала лежит опора на инвариантность восприятия, обеспечивающая узнавание произведения или стиля. Психические процессы, связанные с восприятием музыкально сходных фрагментов, являются неотъемлемой частью функциональной логики музыкальной композиции <...> Роль инвариантности в понимании музыкальной формы при прослушивании очень велика» [10, 62].

В отличие от других терминов, применяющихся в искусствознании для обозначения повторов в культуре, таких как стереотип, норма, канон, инвариант наиболее точно соответствует живому проявлению изучаемого объекта, предполагая пульсацию неизменного и изменяющегося². В этой связи речь может идти не просто о повторах, но повторах в контексте преобразований, т. е. в ситуации творческого истолкования любого явления, например, жанра. Работа композитора с жанровыми инвариантами — один из важнейших показателей композиторского мышления. Проявления жанровой инвариантности можно рассматривать с двух позиций:

1. Явление, в свое время названное А. Альшвангом «обобщением через жанр» [1], по сути, представляет собой феномен жанрового инварианта. Его значение проявляется в усилении образно-ассоциативного начала в музыке, когда жанр функционирует как знак. В этом случае нет необходимости представлять его целиком. Композитор может ограничиться кратким включением. Главное — наличие инвариантного ядра, сохраняющего узнаваемые черты жанра.

2. Композиторская интерпретация жанра, его переосмысление при сохранении главных признаков.

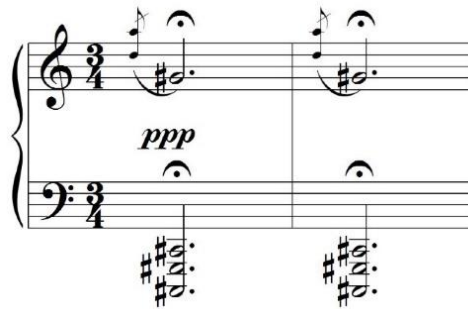
Музыкальный язык П. Хиндемита, одного из наиболее «жанровых» композиторов XX века, содержит множество легко узнаваемых жанровых элементов, которые он применял весьма разнообразно. Постоянно экспериментируя, Хиндемит расширил и обогатил их спектр и жанровые трактовки. В его сочинениях можно наблюдать работу с такими инвариантами, как: *фуга, скерцо, сарабанда, фантазия, пастораль, баллада, пассакалия*.

¹Согласно оценке Д. А. Франк-Каменецкого, «Теория относительности А. Эйнштейна могла бы по существу называться не теорией относительности, а теорией инвариантности» [8, 403]. В свою очередь, знаменитый физик XX в. М. Борн высказал убеждение в том, что сама идея инвариантности «является ключом к рациональному пониманию реальности, и не только в физике, но и в каждом аспекте мира» [2, 276]. Е. Вигнер сделал важное обобщение, заключающееся в том, что принципы инвариантности дают возможность «устанавливать новые корреляции между событиями на основании знания уже установленных корреляций» [3, 730].

²Г. Йегер и А. Нойберт рассматривая вариативность и инвариантность в литературных текстах, делают вывод о том, что они функционируют как «два взаимодополняющих явления в качестве важнейших структурных и функциональных принципов любого языка. <...> Вариативно-инвариантные отношения между текстами, в свою очередь, выполняют важную роль в коммуникации» [9, 5]. Эта же пара категорий рассматривается в монографии Witold Sadziński, Marcin Gołaszewski *Varianz und Invarianz in Sprache und Literatur* [11].

Композитор часто обращался к *танцевальным жанрам, особенно к вальсу-бостону* (в фортепианных сонатах №1 и №2, сюите «1922» и других сочинениях). После Первой мировой войны он обрел огромную популярность. В бостонах П. Хиндемита запечатлена атмосфера времени его породившего: не бальный танец, а приглушенный, интимный с замедлениями и остановками «полувальс» с нестабильным движением, в котором притаились страх и молчаливое оцепенение. Эта черта времени тонко отражена Хиндемитом в его сочинениях.

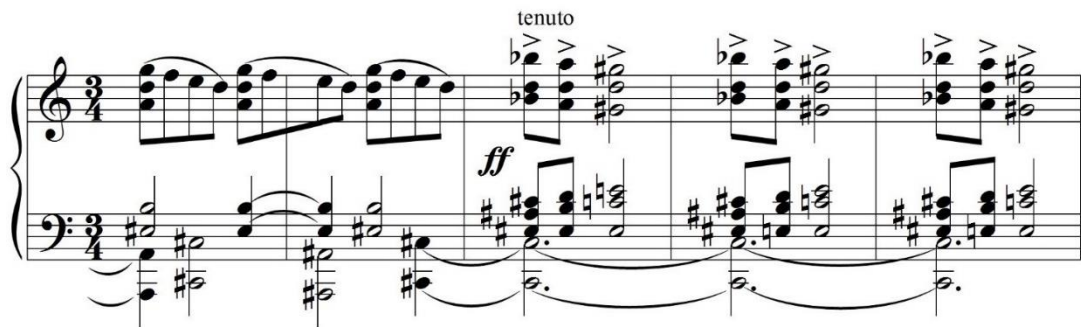
В «Бостоне» из фортепианной сюиты «1922 год» можно наблюдать «трагедийный комплекс», складывающийся из целого ряда мелких элементов, наполненных печалью, страданием, экспрессивными восклицаниями. Два *колокольных удара*, неизменных на протяжении всего произведения, предвещают трагические события (Пример 1).



Пример 1. П. Хиндемит. Сюита «1922 год». «Бостон» (тт. 1–2).

Эти удары звучат загадочно, рождая самые разные ассоциации: звуки колокола или башенных часов (2 ночных удара, после чего оживают тени и призраки — и это их вальс); символическое воплощение рока, смерти и, конечно, атмосферы Первой мировой войны.

Экспрессивные возгласы прерывают движение вальса (Пример 2).



Пример 2. П. Хиндемит. Сюита «1922 год». «Бостон» (тт. 27–31).

Вместе с возвращением вальса включается ход баса, присущий пассакалии (Пример 3).



Пример 3. П. Хиндемит. Сюита «1922 год». «Бостон» (тт. 9–20).

Фигура креста в верхнем голосе аккордового сопровождения дополняет палитру. Порой прорывается танцевальная стихия, свойственная классическому вальсу, отличающаяся импульсивно непредсказуемым течением и прекращающаяся так же внезапно, как и начинается. Подобный жанровый синтез направлен на создание трагической картины мира. По словам Т. Левой и О. Леонтьевой, «тонкая детализация контрастов, капризная смена “говорящих” и “жестикულიрующих” эпизодов приближают эту пьесу к жанру театра пантомимы» [4, 280]. Театральность или даже «масочность» — одна из ярких примет музыкального стиля Хиндемита³.

Присутствие полифонических жанров можно видеть почти во всех симфонических, камерных, оперных сочинениях Хиндемита, в его художественной системе они универсальны. Ярким примером может служить Соната для виолончели и фортепиано (1948), финальное фугато которой является частью пассакалии⁴.

Значительным спектром многообразных претворений представлен излюбленный композитором жанр марша в виде *военного, гротескного, детского, игрушечно-механистичного, траурного* (в частности, в опере «Гармония мира», в сцене смерти главного героя, Кеплера).

Жанр сарабанды часто использовался Хиндемитом во вторых частях камерных сонат⁵. Занимая место центральной части, сарабанда в каждом случае привносит в драматургию цикла философский смысл, например, в скрипичной сонате № 1 ор. 11, альтовой сонате ор. 25 № 4, в сонате для флейты и фортепиано (1936). Скорбное *lamento* солирующего голоса, сочетающееся с ритмом сарабанды у фортепиано, опирается на барочный инвариант, раскрывая его новые лексические возможности (Пример 4).

³ Этот вопрос требует отдельного изучения. В данном случае он не находится в поле зрения автора статьи.

⁴ Данному вопросу уделено специальное внимание в статье Л. М. Корчинской [5].

⁵ Необычным является использование сарабанды в качестве финала (Соната для скрипки и фортепиано ор. 11 № 1 (1918)).

The image shows a musical score for flute and piano. The tempo is marked 'sehr langsam' with a metronome marking of 80. The score is in 3/4 time. The flute part (top staff) has a melodic line with slurs and accents. The piano part (middle and bottom staves) is marked 'p' and 'pp', with a 'cresc.' marking in the bass line. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.

Пример 4. П. Хиндемит. Соната для флейты и ф-но. Часть 2 (тт. 1–3).

Однако ввиду масштабности изучаемой проблемы, в рамках статьи возможен лишь краткий обзор жанрового многообразия, проявившегося в сочинениях композитора. Подробнее будет рассмотрен инвариант пассакалии — жанра, представленного в творчестве Хиндемита наиболее емко.

В сочинениях Хиндемита пассакалия является универсальным жанром, в равной степени присутствующим в инструментальных, хоровых, оперных и балетных партитурах композитора, знаком смыслового центра. Это бесспорный инвариант. Отвечая замыслу произведения, пассакалия всякий раз меняет облик.

Композитор включал пассакалию в кульминационные разделы финальных частей, связывая сам жанр с апофеозом той концептуальной идеи, которая лежит в его основе. Именно в такой функции пассакалия выступает в следующих сочинениях: сонате для виолончели и фортепиано E-dur (1948), вокальном цикле «Житие Марии» (первая редакция — 1922–1923, вторая — 1936–1948), Мадригале № 10 из цикла «Двенадцать мадригалов» (1958), финале фортепианной сонаты *in A*, Kammermusik op. 36 № 1 (2–4 части, 1924), «Sanctus» из Мессы (1963), симфонии и опере «Гармония мира» (1951, 1956/57 соответственно), опере «Кардильяк» (первая редакция — 1926, вторая — 1952), симфонии «Художник Матис» (1934), балетах «Демон» (1922), «Достославнейшее видение» (1938), оркестровой речитации «Иродиада» (1944).

В вокальном цикле «Житие Марии» (*Das Marienleben*) она звучит во втором номере под названием «Введение Богородицы в храм»; таким образом подчеркивается главное по своей значимости событие в сюжетной линии цикла (Пример 5). Т. Н. Левая характеризует эту пассакалию как «форму лирического повествования» [4, 147]. Можно добавить: перед нами лирико-философская, лирико-психологическая трактовка жанра.

Passacaglia. Ziemlich langfame Viertei (40-46)

GESANG

Um zu be - grei - fen, wie fie da - mais war, mußt du dich erft an ei - ne

Piano

Stel - le ru - fen, wo Sä - len in dir wir - ken, wo du Stu

p *sempre legato*

Пример 5. П. Хиндемит. «Житие Марии», №2 «Введение Богородицы в храм» (тт. 1–10).

В начальном импульсе темы можно увидеть интервальное сходство (квинтовый ход) с баховской Пассакалией *c-moll* И. С. Баха (Пример 6). И это важно отметить, поскольку в ряде случаев Хиндемит опирался на данный образец, который тоже выступал своего рода инвариантом для пассакалий Хиндемита.

Passacaglia

Пример 6. И. С. Бах. Пассакалия (тт. 1–9).

Еще один образец восходящей квинты в начале темы Пассакалии звучит в финале виолончельной сонаты (1948). Как известно, интервал для Хиндемита — больше, чем интервал. Он — носитель смысла, а в данном случае еще и знак баховского прототипа (Пример 7).

Passacaglia (♩ = 96)
solo
p

Пример 7. П. Хиндемит. Соната для виолончели и ф-но (1948). Часть 3. Пассакалия (тт. 1–7).

В пассакалии виолончельной сонаты можно констатировать сходство некоторых деталей с баховскими, например, включение Хиндемитом в 6-й вариации трели, которая многократно акцентируется и выходит на первый план. Бах же в 5-й вариации применяет мордент, тоже являющийся важнейшим элементом развития. Наконец, финал Пассакалии Баха и виолончельной сонаты имеет сходное жанровое решение: оба завершаются фугой, в которой присутствует контрапункт темы пассакалии и темы фуги.

Восходящая квинта *ми — си* определяет интонационное сходство главной темы оперы и симфонии «Гармония мира» с виолончельной сонатой (1948) и другими сочинениями композитора (см. Пример 13). Все это дает основания предполагать, что Хиндемит опирался на баховскую инвариантную модель. Хиндемит неоднократно высказывался о высотах, достигнутых Бахом, и сам следовал его наработкам в качестве ориентира.

В каждом из трех балетов Хиндемита — «Демон», «Достославнейшее видение», «Иродиада» — присутствует пассакалия. В композиции балета «Демон» первый, шестой и двенадцатый номера — танцы Демона. Пассакалия занимает центральное место (шестой номер). Хорошо известно, что значила симметрия для Хиндемита — она являлась важнейшим средством композиционной инвариантности и фигурировала в его творчестве в самых разных воплощениях.

В балетной сюите «Достославнейшее видение»⁶ пассакалия, представленная темой и двадцать одной вариацией, является финалом и кульминацией произведения. Тема, как и в ряде других пассакалий, имеет восходящую интонацию, на сей раз в виде кварты *ре — соль* (Пример 8). Черты пассакалии проявились в симфонии и опере «Художник Матис»⁷.

⁶ Главный герой — Франциск Ассизский — постигает этапы духовного пути.

⁷ В коде третьей части симфонии «Искушение святого Антония» у валторн звучит basso ostinato одновременно с темой «Lauda Sion salvatorem», символизирующей «торжество мудрости и света» [4, 209].

Feierlich bewegt
zus.

Пример 8. П. Хиндемит. Финал балета-сюиты «Достославнейшее видение». Пассакалия (тт. 1–6).

Однако пассакалия — не просто излюбленный жанр Хиндемита. В ходе анализа разных сочинений стало ясно, что она сыграла наиважнейшую роль в воплощении художественного кредо Хиндемита, а именно идеи *Гармонии мира*, получившей развитие. Как известно, сначала появилась Симфония «Гармония мира» (1951), а спустя шесть лет одноименная опера (1957). «Соединение туманной метафизической философии и гуманистического музыкального творчества» — так назвал оперу «Гармония мира» Хиндемита немецкий музыковед Эберхард Реблинг [6, 132–133].

Еще до симфонии и оперы «Гармонии мира» Хиндемит использовал пассакалию как в опере «Кардильяк», так и в ряде других сочинений. Обе оперы заканчиваются грандиозной пассакалией. Данный факт представляется знаменательным и интересным, поскольку это главный жанровый инвариант всего творчества композитора, невольно призывающий к сравнению двух опер. Предполагается наличие и других точек пересечения столь различных произведений Хиндемита. Немаловажным поводом является и временная близость написания опер⁸.

Содержательно между операми нет ничего общего. «Кардильяк» написан по мотивам новеллы Гофмана «Мадемуазель де Скюдери» (автор либретто Ф. Лион) о преступном ювелире-убийце; сюжет «Гармонии мира» (либретто написано Хиндемитом) — о благородном ученом-астрономе Кеплере.

Фабула оперы «Кардильяк» весьма лаконична: Рене Кардильяк убивает каждого, кто купил созданные им драгоценности, будучи не в силах расстаться со своими произведениями искусства. Долгое время никто не может понять, кто совершает убийства, пока Кардильяк сам в этом не сознается. Рассвирепевшая толпа убивает его.

В опере «Гармония мира» действует положительный герой — Иоганнес Кеплер, знаменитый астроном, ищущий мировую гармонию в космосе и на земле.

Однако в становлении идеи мировой гармонии, осуществлявшейся в разных сочинениях Хиндемита, обращает на себя внимание некий *парный принцип*, свидетельствующий о том, что путь к осмыслению *гармонии мира* лежит через рельефы контрастов. Это два балета: «Демон» и «Достославнейшее видение»; две ранние одноактные оперы: «Убийца, надежда женщин» (по мотивам новеллы Оскара Кокошки) и «Святая Сусанна» (либретто Августа Штрамма). Данный ряд вполне естественным образом может быть продолжен операми «Кардильяк» и «Гармония

⁸ Опера «Кардильяк» имеет две редакции: первая — 1926 г., вторая — 1952 г. «Гармония мира» была начата в 1953 г., а завершена и поставлена в 1957 г.

мира». Тот факт, что Хиндемит мыслил контрастными парами, также может говорить о сюжетно-драматургическом инварианте, который повторяется в его творчестве.

Общая структура опер имеет сходные черты, однако их смысловое наполнение различно. Обе оперы начинаются сценой народного волнения, а заканчиваются сценой смерти героя.

В опере «Кардильяк» действие происходит на улицах Парижа: народ взволнован слухами об очередном убийстве, но кто убийца, никто не знает.

В опере «Гармония мира» на улицах Праги народ взволнован пророчеством о разрушительной силе кометы 1608 года, которая несется из космоса, грозя войной, голодом и нищетой⁹.

Что же объединяет две оперы, кроме сходства начала и конца?

Мотив смерти. Оба главных героя умирают, однако умирают по-разному: Кардильяк повержен яростной толпой, узнавшей в уважаемом человеке серийного убийцу. Последнее, что он видит в момент смерти, — ювелирное изделие, которое не может выпустить из рук, хотя перед ним стоит его дочь и произносит слова любви, невзирая на то, что ей довелось узнать о своем отце.

Другой герой — Кеплер — умирает благородно: он осмысливает смерть как наивысшую Гармонию. Кеплер слышит музыку звезд, а все персонажи в его воображении превращаются в звучащие планеты.

Ценностные ориентиры. Они четко разделяются. В опере «Кардильяк» почти все персонажи (торговец золотом, оперная певица, ее возлюбленный, король) увлечены красивыми вещами и мечтают только о них. Но дочь Кардильяка и ее жених¹⁰ свободны от этого «увлечения».

В «Гармонии мира» преобладают духовные ценности. У каждого персонажа существует собственная идеалистическая «гармония мира». Кеплер, его жена и дочь (обе женщины носят имя Сюзанна) постоянно размышляют о мировой гармонии, связи земли и неба. Эта концепция во всей полноте проявится в финале оперы, когда земные герои превратятся в небесные планеты.

Мать Кеплера — Катарина — стремится найти целебные травы, которые могли бы лечить людей от всех болезней, за что обвиняется в колдовстве, ее ждет суд инквизиции. Валленштейн, военачальник, собирается завоевать мир, чтобы сделать его счастливым, однако ему это не удастся. Кайзер Рудольф непрестанно думает о гармонии мироустройства, но не может понять, как ее достичь. Он прочитал труд Кеплера «Гармония мира», но не постиг его идей, ибо он безумен.

Мотив безумия свойствен героям обеих опер. Сам *Кардильяк*, маньяк-убийца, одержимый страстью к собственным изделиям, бесспорно сумасшедший. В опере «Гармония мира» таких персонажей несколько. Мать Кеплера Катарина бродит по кладбищу в поисках черепа своего покойного отца. Она верит, что это поможет ее сыну (Иоганнесу Кеплеру) прекратить занятия астрономией, совершенно бесполезным, по ее мнению, занятием. Военачальник Валленштейн, находящийся под большим впечатлением от книги Кеплера «Гармония мира», полагает, что, если гармонией должным образом управлять, она может привести к установлению *рая на земле*. Он просит ученого помочь ему с расчетами, касающимися погоды, благоприятных моментов, людей, денег и т. д. Это вносит иронический оттенок и одновременно отсылает к планам Гитлера, грезившего о завоевании мира. Хиндемит резко осуждал фашизм.

Наконец, самый невменяемый — Кайзер Рудольф, которому Кеплер непрестанно объясняет законы мироздания, но Кайзер их не понимает, и потому впадает в крайние душевные состояния — от сильной нервозности к почти безжизненному спокойствию. Очень важен

⁹ Сообщает об этом персонаж по имени Танзур — человек сомнительной репутации, впоследствии слуга преступного военачальника Валленштейна.

¹⁰ Ни у одного персонажа, кроме главного, нет имени.

музыкальный портрет кайзера. Анджело Риппелино, итальянский исследователь истории и культуры Праги, описывая личность Рудольфа, говорит о невероятной его любви ко всяким механизмам и игрушкам [7, 186]. Эта механистичность ощущается в вальсе (Пример 9).



Пример 9. П. Хиндемит. Опера «Гармония мира». 1 акт (тт. 1–7 после □).

В то же время Рудольф был склонен к меланхолии и депрессиям. И эти свойства личности прекрасно показаны Хиндемитом в монологах Рудольфа — очень печальных и невероятно медленных. Все второстепенные персонажи не подвержены безумию, они наиболее адекватны.

Сходство проявляется и в отношении героев к искусству: Кардильяк — талантливый ювелир, Рудольф — знаменитый коллекционер, собиратель картин, статуэток и в огромном количестве золотых украшений, которые никто не носил, т. к. они были слишком прекрасны [7, 183–185]. Кардильяк — убийца; Рудольф имел сына — убийцу. Об этом в опере «Гармония мира» ничего не сказано, но Риппелино в книге «Магическая Прага» об этом подробно рассказывает.

Наконец, *мотив милосердия* проявляется в последнем действии оперы «Кардильяк». Жених дочери офицер, раненый Кардильяком, все же хочет спасти злодея от гибели во имя своей любви к дочери преступника. Он сваливает вину на помощника Кардильяка, но тот, спасенный офицером, сознается во всем.

Кеплер, в свою очередь, пытается спасти Валленштейна — преступного военачальника. Он скачет на суд курфюрстов, где должны вынести Валленштейну смертный приговор, но по дороге заболевает и, оказавшись при смерти, уже не в силах ему помочь. Необычный мотив — стремление спасти злодея — присутствует в обеих операх, становясь важной линией сюжета.

Финалы обеих опер представлены грандиозной пассакалией, несущей разный смысл. В финале оперы «Кардильяк» (а перед тем в балетах «Демон» и «Иродиада») пассакалия воплощает активное действие: постепенно нарастает напряжение (толпа подозревает Кардильяка в убийствах), и в наивысшей точке развития, в смертный час героя, сначала в оркестре — мощно, в унисон, с резкими акцентами, далее с присоединившимся хором, — звучит пассакалия (Пример 10, аналогично в «Гармонии мира»).

Musical score for Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Piano. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are in 3/8 time and feature a melodic line with a fermata. The piano accompaniment is in 3/8 time and features a rhythmic pattern of eighth notes. The piano part includes the text "Mäbig schelle Halbe" and dynamic markings "ff" and "mf".

Пример 10. П. Хиндемит. «Кардильяк». Финал. Пассакалия (тт. 19–21 после \square).

Происходит столкновение героя с толпой и его последующая смерть. Толпа требует раскрыть тайну жестоких убийств и спрашивает Кардильяка, которого начинает подозревать. В пассакалии двадцать две вариации.

Тема состоит из трех сегментов. Все сегменты в процессе развития расщепляются, самостоятельную роль играет третий сегмент, сообщая развитию мощную энергию движения (Пример 11). Никакой статики, присущей пассакалии нет, напротив, происходит интенсивное развитие.

Musical score for piano, labeled "a)". It shows a single melodic line in 3/8 time with a fermata over the final note.

Пример 11. П. Хиндемит. «Кардильяк». Финал. Пассакалия (тт. 19–20 после \square).

Musical score for piano, labeled "b)". It shows a single melodic line in 3/8 time with a fermata over the final note.

Пример 11. П. Хиндемит. «Кардильяк». Финал. Пассакалия (тт. 20–21 после \square).

Musical score for piano, labeled "c)". It shows a single melodic line in 3/8 time with a fermata over the final note.

Пример 11. П. Хиндемит. «Кардильяк». Финал. Пассакалия (тт. 21–23 после \square).

Толпа требует покаяния, но Кардильяк не испытывает никакого раскаяния, хотя и сознается в совершенных им убийствах. В тот же момент начинает звучать плач в партии хора (Пример 12).

Lebhafte Hable

Die Spannung des Volkes lost sich in Getummei und Scherein

Baritone

Soprano Dies

Alto Dies die Lo - sung — der uns be-dru - ckenden grau - sen Ray - sel!

Tenor Dies die Lo - sung — der uns be-dru - ckenden grau - sen Ray - sel!

Bass Dies die Lo - sung — der uns be-dru - ckenden grau - sen Ray - sel!

Piano

Пример 12. П. Хиндемит. «Кардильяк». Пассакалия (тт. 10–13 после ц. 21).

Далее плач проникает в партию Кардильяка и, усиленный репликами хора, превращается в экспрессивные выкрики. Толпа негодует, но и оплакивает того, кто долгое время был ее кумиром. Эпilog оперы «Кардильяк» весьма необычен. Герой умирает, его убивает толпа, но все участники и свидетели этой трагедии охвачены печалью. Они поют хорал, сменяющийся просветленным дуэтом Офицера и дочери Кардильяка. С определенной долей иронии можно было бы сказать, что эпilog «не из той оперы». Но Хиндемит таким образом выстроил путь одной оперы к другой.

Финал «Гармонии мира» — грандиозная музыкальная фреска в форме пассакалии под стать космическому замыслу Хиндемита. Оркестровая тема, как и в опере «Кардильяк», звучит мощно, в унисон, предшествуя хоровой версии пассакалии, представленной далее самостоятельно (Пример 13).



Пример 13. П. Хиндемит. Опера «Гармония мира». Пассакалия (тт. 1–6 после ц. 28).

В заключительной сцене Кеплер на смертном одре видит, как все персонажи превращаются в планеты: *Рудольф* становится *Солнцем*, *Сюзанна* (жена Кеплера) *Венерой*, *Катарина* (мать Кеплера) *Луной*, *Валленштейн* — *Юпитером*, *Танзур* — *Сатурном*, *Ульрих* — *Марсом*, *Хицлер* — *Меркурием*, *Кеплер* — *Землей*¹¹. Не получают небесных имен лишь эпизодические персонажи.

В хоровой версии (Пример 14) пассакалию начинает *Меркурий* (важно также, что Хицлер — священник).

Passacaglia
Ruhig bewegt
Merkur (Hizler)

Merkur
Wenn ein Staub-lein wie ich sich fuh-len darf Ais

Piano

Пример 14. П. Хиндемит. Опера «Гармония мира». Пассакалия (тт. 11–14 после D).

Служитель протестантской церкви, однажды не допустивший Кеплера к Причастию за его свободомыслие, запускает процесс перевоплощений. Нельзя не увидеть своеобразную иронию и намек на то, что прежде всего служители культа нуждаются в изменении своих собственных консервативных взглядов на мир.

Звучащие в смертный час героев пассакалии, бесспорно, не случайны. Идея заключается в том, что в момент смерти человек осознает свои жизненные приоритеты: материальные (Кардильяк) и духовные (Кеплер). Нельзя не отметить близость тонального решения обеих опер: E-dur, в звуковой концепции «Гармонии мира» символизирующий планету Земля, в которую превращается Кеплер; и Es-dur, которым завершается «Кардильяк».

Главная идея оперы заключается в том, что гармония мира не строится людьми и вообще недостижима в жизни. «Великая гармония» открывается Кеплеру лишь в момент смерти.

Благодаря множеству точек пересечения становится понятным, что музыкальное претворение идеи гармонии мира имеет не только прямые, но и косвенные, а иногда и совершенно противоположные пути, когда композитор словно идет от противного. Сравнение двух опер дает представление о том, какими путями может идти композитор к воплощению глобальной идеи. Несмотря на видимые различия, есть незримые нити (а если говорить о

¹¹ Возможно, это авторская реализация идеи метаморфоз, имевшей огромное значение в немецкой культуре первой половины XX в. Можно вспомнить «Метаморфозы» по Овидию Р. Штрауса и самого Хиндемита «Метаморфозы тем Вебера», а также множество произведений живописи, поэзии и литературы.

музыкальной стороне, то весьма зримые), которые связывают эти оперы. В результате сложилось убеждение в том, что опера «Кардильяк» проложила путь к «Гармонии мира». Важнейшую, если не решающую роль, сыграла пассакалия, инвариантная модель которой, объединяет обе оперы.

В этой оперной паре наглядно и заостренно проявился тот концептуальный дуализм, который можно наблюдать и в других сочинениях Хиндемита. При сопоставлении двух опер возникает линия: от психопатологии и величайшей дисгармонии ко всеобщей гармонии — так можно охарактеризовать путь от «Кардильяка» к опере и симфонии «Гармония мира».

Для Хиндемита пассакалия — безусловный инвариант, и даже когда она формально отсутствует, его мышление работает в направлении пассакалии, как мы это видели, например, в «Бостоне» из сюиты «1922».

Изучая данные оперы, мы пришли к осмыслению разных инвариантных моделей в творчестве П. Хиндемита: от структурного (интервал восходящей квинты в начале темы пассакалии в разных произведениях) к концептуальному (парный принцип в выборе сюжетов, опора на контраст: «Демон» — «Достославнейшее видение» или «Кардильяк» — «Гармония мира»). И наконец, главный *жанровый* инвариант: пассакалия, в одном случае действенная, динамичная, как и сюжет оперы «Кардильяк», в другом случае — философская, торжественная, соответствующая видению Кеплера — превращению персонажей в планеты.

Литература

1. *Альшванг А.* Проблемы жанрового реализма // Избранные сочинения в 2-х томах. Т.1. М.: Музыка, 1964. С. 90–128.
2. *Борн М.* Физика в жизни моего поколения. М.: Иностран. Литература, 1963. 535 с.
3. *Вигнер Е.* События, законы природы и принципы инвариантности // Успехи физических наук, 1965, т. 85, вып. 4. С. 727–737.
4. *Левая Т. Н., Леонтьева О. Т.* Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество. М.: Музыка, 1974. 448 с.
5. *Корчинская Л. М.* Камерные сонаты П. Хиндемита: жанровые взаимодействия // Музыка и Время, № 3, 2017. С. 29–37.
6. *Реблинг Э.* Художественная исповедь двух композиторов // Советская музыка, № 3, 1958. С. 128–133.
7. *Риппелино А.* Магическая Прага / пер. с итал. Ю. Галатенко. М.: Издат. Ольги Морозовой, 2015. 608 с.
8. *Франк-Каменецкий Д. А.* Методы современной теоретической физики // Материалистическая диалектика и методы естественных наук. М., 1968. С. 204–243.
9. *Jäger G., Neubert, A.* Varianz und Invarianz im semantisch-syntaktischen Bereich. Leipzig: VEB Verlag Enzyklopädie, 1984. 148 S.
10. *McAdams S., Matzkin D.* Similarity, Invariance, and Musical Variation // The biological foundations of music, Vol. 930, Issue 1 (June, 2001). P. 62–76.
11. *Sadziński W, Gołaszewski M.* Varianz und Invarianz in Sprache und Literatur. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2014. 251 S.

References

1. Al'shvang, Arnol'd A. 1964. "Problemy zhanrovogo realizma [Problems of Genre Realism]." In *Izbrannye sochineniya v 2-kh tomakh* [Selected Works in 2 Volumes], vol. 1, 90–128. M.: Muzyka. (In Russian).
2. Born, Maks. 1963. *Fizika v zhizni moego pokoleniya* [Physics in the Life of My Generation]. M.: Inostran. Literatura. (In Russian).
3. Vigner, Jenő Pál. 1965. "Sobytiya, zakony prirody i principy invariantnosti [Events, Laws of Nature and Principles of Invariance]." *Uspekhi fizicheskikh nauk* [Advances in the Physical Sciences], no. 4, 727–37.
4. Levaya, Tamara N., Leont'eva, Oksana T. 1974. *Paul' Hindemit. Zhizn' i tvorchestvo* [Paul Hindemith. Life and Work]. M.: Muzyka. (In Russian).
5. Korchinskaya, Lyudmila M. 2017. "Kamernye sonaty P. Hindemita: zhanrovye vzaimodejstviya [Chamber Sonatas by P. Hindemith: Genre Interactions]." *Muzyka i Vremya* [Music and Time], no. 3, 29–37. (In Russian).
6. Rebling, Eberkhard. 1958. "Hudozhestvennaya ispoved' dvuh kompozitorov [Artistic confession of two composers]." *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music], no. 3, 128–33. (In Russian).
7. Rippelino, Andzhelo M. 2015. *Magicheskaya Praga* [Magical Prague], translated by Yuliya N. Galatenko. Moscow. (In Russian).
8. Frank-Kameneckij, David A. 1968. "Metody sovremennoj teoreticheskoy fiziki [Methods of modern theoretical physics]." In *Materialisticheskaya dialektika i metody estestvennykh nauk* [Materialistic Dialectics and Methods of Natural Sciences], 204–43. Moscow. (In Russian).
9. Jäger, Gert; Neubert, Albrecht. 1984. *Varianz und Invarianz im semantisch-syntaktischen Bereich*. Leipzig VEB Verlag Enzyklopädie.
10. Mcadams, Stephen, and Daniel Matzkin. 2001. "Similarity, Invariance, and Musical Variation." *The Biological Foundations of Music*, volume 930, issue 1, June, 62–76.
11. Sadziński, Witold, and Marcin Gołaszewski. 2014. *Varianz und Invarianz in Sprache und Literatur*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.