

СКРИПКОВІ ЗАСОБИ МУЗИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ В СОНАТІ П. ХІНДЕМІТА ОР. 31 № 2 ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО

Соната П. Хіндемита ор.31 №2 для скрипки соло розглядається у даній публікації в аспекті використання звукових можливостей інструмента, специфіки скрипкового письма у зв'язку з конкретним композиторським задумом.

Ключові слова: скрипкове письмо, технічні прийоми, артикуляція, штрихи, кантілена.

Sonata op. 31 № 2 for violin solo by Paul Hindemith is considered in the aspect of use of violin's sound possibilities and the specificity of the violin's writing in connection with a specific compositional plan.

Key words: violin's writing, technique, articulation, touches, cantilena.

Камерно-інструментальній творчості у спадщині П. Хіндемита (композитора, відомого багатоосяжністю творчих проявів) належить особливе місце, адже відомо, що камерна музика (завдяки більш легшій організації виконання, у порівнянні з масштабними жанрами) часто стає для композиторів вдалим засобом апробації стилю, експерименту. Хіндемітом написані сонати майже для всіх духових та струнних інструментів з фортепіано, тріо для різних інструментальних складів, струнні та фортепіанні квартети, сонати для інструментів соло.

Сам Хіндеміт, говорячи про композиційні секрети, зазначав: «Не дивно, що камерна музика завжди, щодо застосування музичних елементів, є переважним засобом для технічної сміливості». [6, 107]. Ті ж слова можемо віднести і до його сольних сонат. Три сонати для скрипки соло відображують пошуки та розвиток монологічного скрипкового стилю композитора.

Про творчість німецького майстра написано чимало музикознавчих робіт. Серед вітчизняних праць найбільш монументально залишається велика монографія О. Леонтєвої та Т. Левої «Пауль Хіндеміт» [2]. У сучасному українському музикознавстві камерній музиці Хіндемита і, зокрема, його сонатам для скрипки і фортепіано, присвячені статті Д. Майорової [3], Т.Моргунової [4]. Про струнні квартети композитора написана стаття Н.Гнатів [1].

Концепціям скрипкових сонат ор. №31 присвячено один з підрозділів дисертації російського музикознавця С. Нестерова [5]. Проте у сучасній українській музичній науковій думці аналізу сольних скрипкових творів П. Хіндемита приділяється недостатньо уваги – тоді як ці твори є дуже цікавими і в музичному, і у педагогічно-виконавському планах. У зв'язку з цим аналіз скрипкової сонати ор. 31 № 2 в аспекті взаємодії композиторської техніки і практики скрипкового виконання є актуальним. Наукова новизна даної статті полягає у дослідженні сонати Хіндемита з точки зору специфіки скрипкового письма та інструментальної практики. Мета публікації – виявити взаємозв'язок між особ-

ливостями, технічними можливостями інструмента та музичним задумом і композиторською технікою німецького майстра.

Сольні скрипкові сонати були для Хіндеміта сферою композиторського експерименту і майже необмеженої свободи фантазії у тлумаченні скрипки. Скрипка постає в сонатах багатоголосним інструментом і часто представляє «театральні сценки» – одна у декількох обличчях. Хіндеміт створює живу, динамічну тканину музичного простору засобами одного інструменту. Природно, що партія скрипки постає набагато більш фактурною, ритмічною, ніж в ансамблевих творах, і потребує від виконавця чималої технічної підготовки, справжньої концертної віртуозності (у сонатах для скрипки і фортепіано, наприклад, концертне звучання досягається за рахунок взаємодії партій двох інструментів, синтезу їх специфічних можливостей).

Для всіх сольних скрипкових сонат композитора є характерною ясність, яскравість образів, театральність – як в плані насиченої скрипкової техніки, звукового «обсягу», так і в характері образних зіставлень, «діалогів» голосів усередині партії одного інструменту. Сонати для скрипки соло, за розробкою віртуозних можливостей інструмента, стають предтечею концертного жанру, представленого у Хіндеміта «Камерною музикою № 4» та Скрипковим концертом.

У ранній тричастинній сонаті op.11 № 6 (1918) Хіндеміт дотримується традиційної тональності, поєднує стильові ознаки старовинної музики з романтичними віртуозними прийомами. Вже у першому скрипковому творі молодий композитор задає напрям своїх інтересів: звернення до старовинних традицій, використання поліфонічного стилю у сполученні з нестандартними ладо-гармонійними рішеннями, технічними напрацюваннями сучасної йому музичної мови.

Соната op. 31 № 1, створена через шість років, є сміливим, найбільш авангардним рішенням композитора в даному жанрі. У 5-частинному творі вже представлена хіндемітівська дванадцятиступенева тональність, не зазначені розміри – метрична пульсація примхливо змінюється, створюючи відчуття імпровізації. Ритмічна та інтонаційна складність природно входять до музичної мови сонати ХХ сторіччя, однак композитор так само звертається і до високої патетики бароко, і до простоти німецької пісні.

Соната op. 31 № 2, остання з трьох сольних скрипкових сонат П. Хіндеміта, є твором, чудовим у своїй простоті і водночас різноманітним за характером і засобами виразності. Соната була написана напрочуд швидко, за один день – 7 квітня 1924 року, в потязі між Ганновером і Франкфуртом, і має епіграф: «...Es ist so schönes Wetter draußen...» («Яка приємна погода за вікном...»). Втім, швидкість написання твору відповідає активному темпу всієї життєтворчості Хіндеміта: за словами Г. Рікардса, «...його активність була шаленою: з квіartetом Амара він дав 129 концертів (у деяких, граючи соло свої власні сонати) у 81 місті тільки в одному 1924 році, знаходячи час для композиції, одруження та допомоги у запуску нового великого музичного фестивалю» [8, 53].

Варто сказати, що сонати op. 31 (№ 1 і № 2) складають міні-цикл із двох сонат для скрипки соло, в якому перша соната присвячена першому скрипалю струнного квіartetу (де Хіндеміт виконував партію альту) Ліко Амару, а друга – другому скрипалю, Вальтеру Каспару. Як пише С. Нестеров, «для ... Вальтера Каспара улюбле-

ними авторами були Моцарт і Бетховен. Хоча коло образно-сміслових асоціацій цих сонат є більш широким, обидві вони орієнтовані на художні вподобання та виконавські ресурси кожного зі скрипалів» [5, 14].

Нагадаємо історію жанру сольної сонати. Найбільш відомі зразки сонат для скрипки соло належать перу І.С. Баха: його 6 сонат і партит вважаються вершинами музичної літератури для сольної скрипки. Однак чимало композиторів звертались до цього жанру після великого німецького майстра; серед них М. Рeger, Е. Ізаї, Б. Барток, з російських композиторів – І. Хандошкін, С. Прокоф'єв. Великою мірою вплинули на сольну скрипкову літературу епохи романтизму 24 каприси Н. Паганіні, в яких італійський скрипаль-композитор відкрив раніше не відомі віртуозні й колористичні можливості інструменту.

Соната op. 31 № 2 Хіндеміта складається з чотирьох контрастних частин. Відповідно своєрідному характеру кожної з них, композитор використовує прийоми, які найбільш відповідають течії музики та можливостям інструмента. Відомо, що Хіндеміт був прекрасним скрипалем (на початку своєї кар'єри він обіймав посаду концертмейстера оркестру Франкфуртського оперного театру, а також був артистом квартету і солістом), і завдяки активній виконавській діяльності рано і досконало вивчив технічні і музичні особливості даного інструмента.

За справедливою думкою всіх скрипалів, одне із завдань композитора, який пише твір для скрипки соло, полягає в тому, щоб виявити усі найкращі віртуозні та кантиленні якості інструмента і уникнути обмеженості звучання – адже скрипка, на відміну, наприклад, від фортепіано, не має великих можливостей в діапазоні, потужності, у поліфонічному та акордовому звучанні. Серед технічних переваг цього інструменту можна назвати стрімкість виконання пасажів, легкість видобування звуків у найшвидшому темпі, зручність виконання подвійних нот (терцій, секст, октав, навіть децим), безмежне розмаїття штрихів, котрі мають лише умовну чітку класифікацію, а насправді видозмінюються у кожному конкретному музичному випадку. Сам Хіндеміт відзначає: «До бахівських часів простий рух вгору і вниз (з волоссям, що завжди стикалося зі струною) був єдиним способом ведення смичка. Сьогоднішнє далекоосяжне застосування смичка складається з рухів, що використовують його гнучкість» [6, 134].

З іншого боку, скрипка несе в собі нескінченну співучість звуку при повільній швидкості смичка (недаремно споконвічним ідеалом скрипкового виконання було наслідування співу людини). Композитору також необхідно враховувати темброві характеристики регістрів і струн інструмента, можливість і доцільність застосування специфічних прийомів гри на ньому. П. Хіндеміт чудово вирішує у своєму творі усі ці завдання.

Перша частина сонати втілює образ світлого, жвавого руху. Її характеризують безперервний звуковий потік, що лагідно ллється, а також гнучко мінливі динамічні нюанси, майже імпресіоністичні переливи світлотіней. Композиція частини ґрунтується на двох контрастних темах; перша з них превалює і стає базисом розвитку, варіантних змін (переважно, це гра різними тональностями).

Форму, досить умовно, можна назвати тричастинною. Рухливість динамічних нюансів, різні тональні кольори проведень теми, в єдиному у штриховій основі ви-

кладенні, надають елемент мінливості і новизни у здавалося б, статичний у своїй повторюваності тематичний матеріал.

Основний штриховий прийом частини – легато. Легкий характер музики першої теми підкреслюється об'єднанням стрімких пасажів шістнадцятими під лігами. Довжина, а також початок і кінець ліг змінюються в залежності від фразування: основна тема викладається простягнутими фразами, а друга, грайливо-насторожена – класицистськими «двійками». Композитор використовує легкість виконання на скрипці ламаних пасажів із різною інтервалікою, об'єднаних під лігою: так, зустрічаються гамоподібні відрізки ламаними терціями, оспівування, арпеджовані септакорди та тризвуки. Таким чином досягається різноманіття інтонацій упродовж невеликого музичного відрізка.

Що стосується динамічних відтінків, то їхні зростання й занепади відповідають течії фраз. Слід вказати на їх природність для скрипки, втім, як і для багатьох інших інструментів: підйом і спуск у мелодії відповідають *crescendo* і *diminuendo* в динаміці. Загальний динамічний план розвитку першої частини йде за напрямком від прозорого тихого звучання на початку – до поступового зростання яскравості (*f* на кульмінації у середньому розділі) і до плавного динамічного згасання наприкінці частини. Завдяки тому, що скрипці доступні найтонші відтінки нюансування, при виконанні можна виявити усі динамічні ступені та градації даної частини, від *pppp* до *f*.

Окремі фрагменти першої частини, що несуть інший образ (наприклад, друга тема) або важливі в драматургічному відношенні (зона кульмінації), акцентуються композитором за допомогою особливих фактурних прийомів. Так, друга тема викладається паралельними терціями, що одразу виділяє її з попереднього звукового потоку, робить звучання значно більш насиченим, особливо у поєднанні з короткими лігами по дві ноти на смичок і різкою зміною динаміки у бік збільшення. Трелі на довгих нотах, на кульмінації частини, надають звучанню більшу інтенсивність. Також використовується такий скрипковий прийом, як тремолюючі в лівій руці низхідні терції одночасно з довгим звуком, що тягнеться. У поєднанні з *diminuendo* такий прийом є колористичним засобом передачі емоційного заспокоєння.

В кінці частини, з виходом пасажів у найвищий регістр на *diminuendo*, складається враження «танення», «зникання». Така трактовка високої теситури скрипки (у третій та четвертій октавах) зустрічається у творах різних композиторів, і використовується зі схожими цілями – досягти ефемерного, небесного звучання (такою є роль скрипкової партії у репризі головної партії першої частини скрипкового концерту № 1 С. Прокоф'єва).

Отже, у першій частині сонати П. Хіндеміт використовує можливості скрипки у створенні швидкого, але плавного руху, нанизуючи бісер пасажів на довгі лінії легато. Гармонійне поєднання штрихових, інтонаційних, динамічних засобів виразності створює в цілому образ повітряний і легкий. Переважна однаковість фактурного викладення частини надає їй схожість з каприсом, деяку етюдність (проте сюрпризи у вигляді вкраплень несподіваних композиторських прийомів, що дотепно інтерпретують технічні властивості інструменту, позбавляють розвиток будь-якої монотонності).

Друга частина є дуже насиченою емоційно і являє собою ліричний центр сонати. Написана вона у тричастинній формі. Для виразу співучого, кантилен-

ного характеру звучання природнім штриховим рішенням музики частини стає легато. Поряд із заглибленістю, тягучою розспівністю у повільній частині є елемент імпровізаційності, що виражається в примхливості, невимушеності нерегулярної ритміки.

На початку частини переклички одноголосних і двоголосних (викладених паралельними терціями) фраз створюють образ чергування сольного та дуетного співу. Скрипкова техніка подвійних нот у другій частині використовується саме для створення характеру діалогу, а також єднання у двоголосному співі. Окрім терцій, ми чуємо й інші види подвійних нот, посилення мелодії акордами. Акорди у другій частині виникають на кульмінаціях фраз, в експресивних місцях, що потребують звукового підкріплення потужним звучанням, і, звичайно, гармонійної визначеності.

Інтонації запитання, що містяться у репліках розвиваючого матеріалу, – своєрідні емоційні сплески, підкреслюються рельєфною динамікою (*crescendo* і *diminuendo*) та висхідним їх вкрапленням. Хіндеміт повною мірою використовує можливість гнучкого показу динаміки на струнному інструменті при фразуванні: для скрипки є легкодоступними найтонші градації відтінків; внутрішні динамічні «вилочки» звучать як природне дихання при веденні смичка «вгору» на *crescendo* і «вниз» на *diminuendo*.

Експресивний розвиток образу відбувається паралельно реєстровому напруженню. Як відомо, підйом у більш високий реєстр у поєднанні з динамічним зростанням (особливо це стосується скрипки) збільшує пронизливість, яскравість звучання. Хіндеміт у другій частині сонати поступово підіймає теситуру – від першої октави у першому поданні основної теми до другої октави в наступному проведенні і третьої октави на кульмінації середнього розділу частини. Однак поряд із даним ефектом композитор використовує високу теситуру і для створення образу «відходу у височінь», «зникання», спорідненого з аналогічним у першій частині.

Загалом, у повільній частині сонати зустрічаються два елементи скрипкової техніки у лівій руці: подвійні ноти у кантилені як підсилення, подвоєння експресії, дрібна пасажна техніка оспівувань, розкладених акордів – своєрідне мелодичне розцвічування, орнамент. Засіб гри ж правої руки – легато, причому довжина ліг підкреслює побудову фраз.

Третя частина сонати являє собою мініатюрний скерцозний, бурлескний марш, написаний у простій тричастинній формі. Розкриттю гумористичного характеру відповідає прийом гри *pizzicato*, на якому побудована уся частина. Окрім того, акценти на слабких долях тактів, паузи, що сприймаються як придиhi, а також динамічні «вибухи» у коротких фразах спрямовують образність у бік характерної буфонади. При цьому ритмічні фігури нагадують фігури барокової музики.

Якщо у першій частині сонати у способі викладення переважає одноголосся, то у третій, при чітких ритмічних межах, важливою є гармонічна вертикаль, утворена інтервалами та акордами. Зміна гармоній відбувається у пошкваленому русі, тому дана частина, незважаючи на малий об'єм, є дуже насиченою подіями. Окрім

вертикальних сполучень, проявляється і приховане поліфонічне багатоголосся (яке має походження від І.С. Баха).

Як вже зазначалося, основним скрипковим технічним прийомом частини, її «родзинкою», є гра *pizzicato*. Цей спосіб звуковидобування докорінно відрізняється від смичкового тембром, характером звуку (від м'якого вкрадливого до такого, що різко «клацає») та швидким його згасанням. У позначенні темпу Хіндеміт, який знав деякі труднощі швидкої гри щипком, спеціально вказує спокійний рух. З прийомів, що рідко зустрічаються у скрипкових творах, композитор виписує форшлаг *pizzicato* і *pizzicato* лівою рукою.

Що стосується подвійних нот та акордів, то в «марші» звучать різноманітні і найзручніші для скрипаля їх комбінації: терції, сексти, октави, децими, а в акордах застосовується близьке розташування пальців лівої руки.

В цілому третя частина, яка виконує в сонаті роль скерцо і базується на одному певному прийомі звуковидобування, залишається жвавою та характерною – завдяки композиторській винахідливості в області ритму, гармонії, фактури та вправного поєднання динамічних і регістрових особливостей.

Фінал – найбільш розгорнута та образно багата частина циклу. Вона представляє собою п'ять варіацій на пісню В.А. Моцарта «*Komm, lieber Mai*» («Прийди, любий травень»), яка, таким чином, створює програмність. На великому смислово-значенні фіналів сонатних циклів Хіндеміта наголошують Т. Леонтьєва, О. Лєвая: «Ця духовність, підкреслена іноді наявністю віршованого коментаря, отожднюється або з потужним поліфонічним становленням, або з однаково значною для Хіндеміта мудрою і тихою, часом зовсім простою пісенною мелодією» [2, 268].

Тема відомої моцартівської пісні представлена одноголосно. П'ять варіацій, що йдуть за нею, контрастні між собою і подають різні фактурні, ритмічні, мелодико-гармонічні засоби перетворення теми. У фіналі твору П. Хіндеміт різнобічно використовує багаті можливості інструменту. Палітра засобів виразності – це контрасти артикуляції, фактури, динаміки, котрі допомагають у розкритті яскравої образності частини. У кожній варіації композитор концентрується на декількох прийомах скрипкової гри, відповідних до характеру музики. Сусідні варіації протиставляються одна одній як в образному плані, відтак і в технічних прийомах.

Так, перша варіація, яка мелодійно «розцвічує» тему, ніби впливає з неї за характером артикуляції. В плані скрипкової техніки краса варіації виражається у філігранній точності чергування довгих і коротких ліг, дрібних штрихів у сполученні з плетінням мелодичних візерунків у техніці лівої руки.

Друга варіація протистоїть першій уривчастою вимовою, яка виражається прийомом, проміжним між *détaché* і *spiccato*. У технічному рішенні лівої руки основний наголос падає на подвійні ноти та акорди. В остинатному ритмічному потоці подвійних нот виразно прослуховується мелодія, що є проявом поліфонії «прихованих голосів».

У третій варіації розкривається ліричний бік музики Хіндеміта. Композитор виявляє кантиленні можливості інструменту – плавне, тягуче звучання легато у повільному темпі. Окрім того, упродовж варіації зустрічається прийом, що прийшов із народного скрипкового музикування: бурдонним басом тягнеться відкрита струна (ре), тоді як сама мелодія виконується безпосередньо на сусідній струні (ля). Подіб-

ний спосіб викладу зустрічається, зокрема, у каприсі № 20 Н. Паганіні, де крайні розділи звучать, імітуючи волинку. Для лівої ж руки виконавця складність полягає у чергуванні різних позицій на одній струні.

Активна, рішуча четверта варіація є кульмінаційною та вміщує в собі різнобарвні прийоми: у лівій руці це подвійні ноти, акорди, хроматичні пасажі, флажолети; у правій – чергування чіткого спікато з легато і навіть *pizzicato*. Фрази будуються як стислі репліки, що переривають одна одну. Дана варіація є найтеатральнішим моментом усієї сонати Хіндемита.

П'ята варіація дає динамічне та емоційне заспокоєння, проте аж ніяк не завмирання руху. Вона повертає слухача до легатної плавності руху першої варіації і створює свого роду арку, будучи при цьому орнаментально витонченішою. На завершення фіналу Хіндемйт додає штрих, сповнений тонкого лукавства – останню фразу теми в її первісному варіанті як класицистське обрамлення фантазії митця ХХ століття.

Загалом у своїй світлій, «легкій» сонаті композитор розкриває світ найрізноманітніших відтінків почуттів. Польотна, рухлива лірика першої частини відтінює розміреним роздум другої. Гумор інтермедійної третьої частини перекидає слухача до об'єктивної сфери, а варіації фіналу з їхніми образними контрастами являють собою ніби сонату в мініатюрі.

Скрипкова соната ор. 31 № 2 розвиває лінію сучасного віртуозного висловлювання на скрипці, однак веде у напрямку до простоти і лаконізму. Невеликий розмір твору, прозорість, мінливість станів закладені в його «весінній» програмності, і соната, як ніяка інша у Хіндемита, є «моцартівською» за духом. Смісловий акцент на фіналі твору випереджає зрілу трактовку циклу композитора, яка має місце у сонатах для скрипки і фортепіано *in E* та *in C*.

У даній сонаті, як і в інших скрипкових творах Хіндемита, простежуються два напрямки його розуміння інструменту. Це розкриття ліричної природи скрипки – і стихії інструментальної гри, руху. Образ радості буття, стихії музикування проходить через всю скрипкову творчість Хіндемита, і в сонаті ор. 31 № 2 виражається особливо яскраво.

Композитор, не зважаючи на обмеження, що накладаються зверненням до одного інструменту, різнобічно та винахідливо (проте дуже природно) використовує його звуковий простір. Кожна з частин сонати звучить цілісно завдяки розумному, в чомусь навіть лаконічному поєднанні засобів виразності, відповідних конкретним образам. Ми не знайдемо у сонаті «енциклопедії» всіх технічних скрипкових прийомів, проте якщо вже композитор звертається до якогось з них, то робить це найкращим чином. У перших двох частинах превалює легатна плавність артикуляції, причому в обох частинах зустрічаються схожі прийоми і в техніці лівої руки: пасажі, подвійні ноти, злети мелодії вгору. Однак завдяки різним темпам, тематичній побудові характери двох сусідніх частин є різними. Третя частина виступає різким контрастом: витримана повністю на *pizzicato*, з чітким ритмом, яскраво акцентована, вона виступає наче скелястий острівець, що протистоїть попередній розмірений течії музики. Фінал же сонати є квінтесенцією музичної техніки: сам жанр варіацій передбачає винахідливість у показі різноманітних можливостей інструменту. Чітке протиставлення кожної з сусідніх варіацій, і

разом з тим, спільність першої та останньої варіацій в характері прийомів забезпечують багатогранність і одночасно цілісність частини.

Отже, соната П. Хіндемита для скрипки соло оп. 31 № 2 є не лише цікавим для концертного виконання твором, але й чудовим учбовим матеріалом для скрипаля. Невеликий за розміром твір написано з урахуванням зручності гри для інструменталіста, однак, він є зовсім непростим для виконання учнями. Скрипаль повинен передати у виконанні ясну логіку німецького композитора, показати різнобарвні відтінки музичних характерів, проявити віртуозність.

Окрім того, невеликий розмір сонати дає можливість студенту досягнути творчої повноти. Це дуже важливо, оскільки практика вивчення творів за фахом окремими частинами не дає учню повного уявлення про твір. В учбовому репертуарі скрипкових класів є не так багато сонат для скрипки соло, і соната П. Хіндемита в даному аспекті виступає цінним зразком – як в плані образності, так і для удосконалення професійної майстерності сучасного скрипаля.

Література

1. Гнатів Н. Трансформація тематизму як фактор становлення індивідуального стилю в струнних квартетах П. Хіндемита раннього періоду творчості / Н. Гнатів // Київське музикознавство: зб. статей. – К.: НМАУ ім. П.І.Чайковського, Київський інститут музики ім. Р.М. Глієра, 2011. – Вип.40.– С.45-54.

2. Левая Т. Пауль Хиндемит / Т. Левая, О. Леонтьева. – М. : Музыка , 1974. – 448 с.

3. Майорова Д. Четыре сонаты для скрипки и фортепиано Пауля Хиндемита в истории жанра / Д. Майорова // Четверті магістерські читання. Матеріали науково-творчої конференції 28-29 квітня 2009 р. – Харків: Харківський державний університет ім. І.П. Котляревського, 2009. – С.114-123.

4. Моргунова Т.Л. Аспекти інтерпретації сонати для скрипки та фортепіано in D оп.11 Пауля Хіндемита / Т.Л. Моргунова // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської державної консерваторії. – Одеса: Астропринт, 2002. – Вип. 3. – С. 235-243.

5. Нестеров С. Пути развития сонаты для скрипки соло в контексте стилевых, жанровых и исполнительских исканий музыки XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / С. Нестеров. – Ростов-на-Дону, 2009. – 23 с.

6. Hindemith P. A composer's world. Schott Musik International / P. Hindemith. – Mainz, 1952. – 221 p.

7. Luttman S. Paul Hindemith / S. Luttman. – New York&London, 2005. – 429 p.

8. Rickards G. Hindemith, Hartmann and Henze. London, Phaidon Press, 1995. - 239 p.

9. Skelton G. Paul Hindemith: the man behind the music: A biography. New York, Cressendo publishing, 1975. – 319 p.