

тьем разделе пьесы тема инвенции, включающая в себя семь шестнадцатых нот и одну восьмую, иногда проводится в следующем варианте: три шестнадцатые – две тридцать вторые – шестнадцатая – две тридцать вторые шестнадцатая – восьмая.

Наверное, если бы мы ставили перед собой такую задачу и подсчитали бы процент негативных реакций музыкальных педагогов на разобранные в статье версии двухголосной инвенции И.С. Баха, лидером стал бы Г. Гульд. Однако, на наш взгляд, его прочтение этой пьесы все же имеет право не просто на существование, но даже на изучение с позиций совпадения с авторским замыслом. Ведь именно творческое начало, возможность создать текст произведения в процессе исполнения, украсив его с помощью всевозможных подвижек горизонтального и вертикального измерения фактуры ценилось в то время, когда творил И.С. Бах.

В заключение еще раз перечислим предлагаемые автором механизмы актуализации музыкального произведения:

- адаптация к новым эстетическим условиям;
- историческая реконструкция;
- национальная специфика;
- проявление фактора личности;
- установка на оригинальность интерпретации.

1. Бах И. С. Инвенции для фортепиано [Ноты] / И. С. Бах; ред. Ф. Бузони; вступ. статья, коммент., пер. с нем. текста и подгот. изд. И. Копчевского. — М.: Музыка, 1991. — 96 с.
2. Бах И. С. Двухголосные и трехголосные инвенции для фортепиано [Ноты] / И. С. Бах; ред. К. Черни. — К. : Музична Україна, 1970. — 63 с.
3. Григорьев Л. Г. Современные пианисты : [биограф. очерки] / Л. Григорьев, Я. Платек. — М. : Сов. композитор, 1985. — 472 с.
4. Ландовская В. О музыке : пер. с англ. / Ванда Ландовская ; [сост. Дениз Ресто]. — М. : Радуга, 1991. — 440 с.
5. Музыкальное путешествие. Книга для юношества о музыке и музыкантах. Сост. Е.Л. Даттель. — М. : Просвещение, 1969. — 408 с.

УДК 781.42+78.071.1 (430)

Алексей Фартушка

ПОЛИФОНИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ "СИРЕНЕВОГО" РЕКВИЕМА П. ХИНДЕМИТА В АСПЕКТЕ НОВАЦИОННОГО МЫШЛЕНИЯ

Статья посвящена изучению художественного мышления П. Хиндемита в полифонической концепции Реквиема «Когда во дворе перед домом цвела этой весной сирень». Предложен метод «художественного контрапункта», как новационного механизма при воплощении символов вербального ряда, формообразования и интонационной драматургии. Роль полифонического мышления композитора выявлена на всех уровнях организации ху-

дожественного целого. Особое значение имеет участие полифонии в образной и тембровой драматургии.

Ключевые слова: художественное мышление, полифония, семантические структуры, интонация, символ, драматургия, реквием.

Фартушка О. Поліфонічна концепція «бузкового» Реквієму П. Хіндемита в аспекті новаційного мислення.

Стаття присвячена вивченню художнього мислення П. Хіндемита у поліфонічній концепції Реквієму «Коли на дворі цвів цієї весни бузок». Запропоновано метод «художнього контрапункту», як новаційного механізму при втіленні символів вербального ряду, формотворення та інтонаційної драматургії. Роль поліфонічного мислення композитора виявлена на усіх рівнях організації художнього цілого. Особливе значення має участь поліфонії в образній та тембровій драматургії.

Ключові слова: художнє мислення, поліфонія, семантичні структури, інтонація, символ, драматургія, реквієм.

Fartushka A. Polyphonic concept of «lilac» Requiem by Paul Hindemith in the aspect of innovatory thinking. This article focuses on studying Hindemith's artistic thinking in regards to polyphonic concept of requiem "When lilacs last in the door-yard bloom'd". Article also suggests "artistic counterpoint" as a new method to translate verbal symbols and intonation dramaturgy. It was identified that composer's polyphonic thinking impacted all levels of the composition as a whole. Polyphony takes very important part in a figurative and timbre dramaturgy.

Keywords: artistic thinking, polyphony, semantic structures, intonation, symbol, dramaturgy, requiem.

Как известно, П. Хиндемит является одним из фундаторов «новой музыки» XX века, его творчество – яркий образец претворения необарочных тенденций, пронизывающих все столетие. Неоднократно его фигура и творчество оказывались в фокусе научных интересов многих известных музыковедов, которые отмечали особое художественное мышление композитора, отличающееся рационализированным системным подходом. Новаторская гармоническая система и особая линейная техника заложили тот фундамент, на котором выросли великие плоды творчества П. Хиндемита и обучались поколения его последователей. Художественное мышление композитора ярко отражает способ письма, основанный на *полифонии как системе функционирования художественного целого*.

Одним из шедевров П. Хиндемита в вокально-симфоническом жанре является Реквием «Когда во дворе перед домом цвела этой весной сирень», посвященный памяти «Тех, кого мы любим» на стихи У. Уитмена.

Цель статьи – установить механизмы новационного подхода художественного мышления П. Хиндемита в полифонической концепции Реквиема.

Объектом исследования является художественное мышление П. Хиндемита, **предметом** – полифоническая система художественного целого, в аспекте новационного мышления П. Хиндемита на материале «сиреневого» Реквиема.

Поэма У. Уитмена представляет собой систему драматургических планов и сеть символов. В связи с этим складывается драматургически сложная музыкальная композиция Реквиема П. Хиндемита. У поэта многообразие драматургических планов служит литературным художественным целям, высокая степень символичности придает поэме характер философского обобщения. У П. Хиндемита драматургическая многоплановость проявляется как следствие обращения к музыке барокко, в частности, к «Страстям» И.С. Баха. Хотя музыкальная драматургия баховских «Страстей» и не послужила напрямую моделью для П. Хиндемита в Реквиеме, но именно у И.С. Баха композитор заимствует сам принцип многоплановости. Так, Т. Ливанова замечает: «Вся грандиозная концепция “Страстей по Матфею”, вся многоплановая их общая драматургия позволяют говорить о полифонии не только в собственном смысле, но и в отношении выразительных сил в крупном масштабе. Таково разворачивание эпической, драматической и лирической линий с их сближениями перекрещиваниями и расхождениями» [3, с.164].

У П. Хиндемита полифония встречается и в собственном смысле, как конструктивный элемент (ярким примером может послужить грандиозная двойная fuga седьмой части), и как полифония драматургических планов с их экспозициями, моментами пересечения в отдельных номерах и соединением в философских обобщениях.

В Реквиеме П. Хиндемита выделяется несколько драматургических планов, которые проникают в музыкальную композицию из поэтического текста. Таковыми являются: повествовательный план, нередко с чертами картинности; план «воззвания»; лирический план и план обобщения.

В отличие от И.С. Баха, П. Хиндемит не дифференцирует их в строгом соответствии с определенным комплексом жанров на отдельные номера, в результате чего каждая часть Реквиема, как правило, сочетает два плана. Иначе говоря, художественное пространство сочинения XX века обладает большей изошренностью, обусловленной «полифоничностью» композиторского мышления минувшего столетия, или, по формулировке Т. Франтовой «художественным контрапунктом». Интересно, что общие закономерности проявления этого художественного метода (выявленные на примере творчества А. Шнитке [4]), характерные для музыкального искусства второй половины XX века, фактически «прорастают» из новаций П. Хиндемита.

П. Хиндемит постоянно соотносит между собой возникающие драматургические планы, благодаря чему устанавливаются смысловые перекрестные связи между отдельными частями. План повествования экспонируется в первой части, продолжается в третьей и четвертой, а в десятой достигает кульминации. План «воззвания» объединяет первую, шестую и девятую части. Собственно лирический план, отчасти присущий первой части, специфицируется во второй, пятой и седьмой частях; план обобщения – в седьмой и одиннадцатой. В третьей и десятой частях повествование отмечено картинно-драматическим началом.

Семантические структуры. Поэма У. Уитмена является не только системой драматургических планов, но и сетью символов. Уровень символики очень важен для поэзии космических обобщений У. Уитмена. Как подчеркивает К. Чуковский: «толкователи Уитмена расшифровывают символику поэмы так: звезда – Линкольн; сирень – человеческая любовь и т.д. Такие педантичные толкования низводят художественные образы на уровень пустых аллегорий, но характерно, что сам Уолт Уитмен относился к подобным комментариям сочувственно» [2, с.187]. И действительно, ключевые символы в поэме, как впоследствии и в музыке П. Хиндемита, не являются эмблемами и аллегориями. За ними не закрепляется постоянное семантическое значение. Оно постоянно меняется в зависимости от контекста.

Рассмотрим каждый из образов.

Образ Звезды впервые появляется уже в первой части в воззвании к сгинувшей Звезде, что «*на западе никнет*». Посвящение поэмы У. Уитменом президенту А. Линкольну, убитому во время театрального спектакля уже после окончания гражданской войны, дает возможность судить нам, что за образом Звезды кроется жизнь американского президента. Далее, в восьмой строфе поэтического текста, которая соответствует четвертой части Реквиема, вновь возникает образ Звезды. Теперь она пытается обратиться к герою. Возможно, Звезда хотела поведать герою важную, значимую идею. Таинственное, ночное общение прерывается рассветом, Звезда «*канула в ночь и пропала*». В следующей, девятой строфе, Звезда появляется как сила, удерживающая героя, который должен следовать за призывом птицы. Ключевым для понимания образа Звезды является одиннадцатая строфа. В ней раскрывается значимость и собственный смысл этого образа. Жизнь А. Линкольна, убитого «*закатным вечером Четвертого месяца*», воспринимается как жертва, возложенная на алтарь мира, объединения страны, освобождения рабов, гармонии в душах всего человечества. Ведь А. Линкольн – национальный герой для американцев, приведший гражданскую войну к победному концу, уже сам по себе является символом свободы и объединения. Именно это раскрывается в обобщенном виде в грандиозной фуге седьмой части. Урбанистический характер поэзии У. Уитмена, наполненность текста красочными метафорами и аллегориями, выражение

главной идеи – «*Вот тело и душа – моя страна*», ставшей отправным пунктом первой темы, все это в контексте формы фуги, полифонии как идеального воплощения гармоничности музыкального текста, с ее созидательным потенциалом, создают могучий гимн единству, порядку и идее «мировой гармонии».

В восьмой части образ Звезды вновь проявляется как удерживающая сила: «*<...> но звезда еще держит меня (и все же она скоро уйдет)*». В финальной части Реквиема происходит трансцендентальное объединение всех образов. Звезда – ценность героя, добытая уже на последнем уровне приятия смерти. Обобщая результат краткого обзора смысловой нагрузки образа Звезды, можно провести следующий семантический ряд ее значений: Звезда – А. Линкольн – Жизнь – Мир – Объединение – Гармония.

В образе Сирени У. Уитмена – П. Хиндемита заключены силы, противостоящие смерти. Не зря она присутствует в бережно сохраненном П. Хиндемитом заглавии Реквиема «*Когда во дворе перед домом цвела этой весной сирень*». Экспозиция этого образа приходится на третью строфу, которой заканчивается первая часть Реквиема. Описывается растущая Сирень с «*мириадами нежных цветков*», герой отламывает ветку от этого куста. Далее образ возникает в третьей части Реквиема, в конце шестой и седьмой строф поэмы, как противопоставление Смерти. Этот эпизод является моментом встречи названных образов. Герой осыпает цветами все гробы, приносит их Смерти, но больше всего Сиренью, которая «*цветет раньше всех*». Угадывается образ Весны как пробуждения и обновления жизни. «*Картинами ранней весны*» герой собирается украсить мавзолей, где погребен его любимый, что еще раз противопоставляет весну, природу и Сирень Смерти. Герой считает нужным принести на могилу близкого любовь, память, продолжение идей и дел. Эти значения в контексте третьей части составляют семантический ряд образа Сирени. Далее, в восьмой части, образ Сирени, наряду с образом Звезды, проявляется как удерживающая сила, противостоящая призыву Птицы. Жизнь и стремление к созиданию останавливают героя. Но вскоре, в дуэте, лейттеметр меццо-сопрано объединяется с баритоном-героем. Меццо сопрано поет «*птичью песню*» и голос души героя «*<...> звучит заодно с этой птицей*». В финальной части герой расстается с Сиренью и призывает ее «*расцвести во дворе у дверей с каждой новой весной*» – это символизирует прощание с жизнью, надежду на обновление мира и новую жизнь.

Образ Птицы как лейттема присутствует уже в первой части, но в словесном тексте появляется лишь в первом ариозо меццо-сопрано, которое является его экспозицией. Образ Птицы интересен своей трансформацией. В разных эпизодах произведения он появляется с разными характеристиками и меняет свою образную локацию. В первом ариозо пугливая Птица поет песню на пустынном болоте. В пятой части – «*певец застенчивый, нежный*», все там же на болоте призывает героя, но, как было сказано вы-

ше, Звезда удерживает его, заставляет медлить перед принятием решения следовать за призывающим голосом. В восьмой части песня становится человеческой, бесконечной; певец – дикий, свободный, звенящий; появляются некоторые подробности по поводу места его нахождения. Он поет из пустынных болот, из сумерек, где ельник и кедр. Песня Птицы предстает то как призыв героя, то как его вдохновитель. Его сумрачная локация может символизировать иной мир, или мир Идей, куда призывает песня героя. А голос Птицы – силами, вдохновляющими героя, голосом свыше. Постепенное утверждение, укрепление образа Птицы, все более ясная слышимость ее героем, произрастает в «могучий псалом», ради которого герой оставляет Сирень и Звезду.

Становление образа Смерти проходит не только в картинном пласте драматургии, но и в личностном, психологическом восприятии героя. Герой сталкивается со Смертью, потеряв близкого, которого любил, оплакивает потерю Звезды-Линкольна; сопротивляется, принося различные дары на его могилу и усыпая гроб Сиренью. Следующим этапом познания Смерти становится проекция ее героем на себя самого. Сперва в мыслях об утраченном любимом у героя появляется тревога, и душа его катится вслед за печальной звездой. Затем, в восьмой части, герою в виде ночных товарищей являются «мысль о смерти» и «открывается священная сущность ее». Гимн Смерти, проникнутый лирическим тоном, появляется вследствие проекции Смерти на себя и осознания ее смысла. Картина военного разрушения дает понимание герою о смерти как упокоению и прекращению страданий. В финале герой, оставляя жизнь, принимает Смерть, но со всеми ценностями им добытыми: песней, что пропел он с Птицей, Звездой и ночными товарищами. Герой соединяется со Звездой, Птицей и Сиренью там, *«среди елей душистых и сумрачных, темных кедров»*.

Сквозные музыкальные идеи. Драматургия символов в поэме У. Уитмена отразилась на средствах музыкальной выразительности, использованных в сочинении П. Хиндемита, и на конструктивном элементе композиции. Так, за каждым из образов словесного текста композитор закрепляет определенные мотивы и интонации, которые, в свою очередь, прорастают из интервального каркаса, звучащего в оркестровом вступлении. Проводимый многократно в неизменном виде в различных тембровых вариациях, он закладывает основу для всех сквозных мотивов произведения. Эта музыкальная фигура состоит из четырех звуков: $A - C - F - E$, которые в интервальном соотношении представляют восходящую малую терцию, нисходящую чистую квинту и нисходящую малую секунду. П. Киселев отмечает, что форма прелюдии «является проекцией всего “Реквиема” с кульминацией в восьмой части, то есть в точке “золотого сечения”» [1, с.149]. Оркестровое вступление устанавливает также основной тон сочинения, который будет связан с мотивами-символами Сирени, – это Cis , удерживаемый в низком регистре в педали на протяжении всей пре-

людии к сочинению. Важно отметить, что в среднем эпизоде вступления помещен восходящий мелодический ход с употреблением квартовых интонаций, движение которого направлено от бемольных тональностей к основному тону Реквиема. Квартовые интонации будут широко использованы в картинном эпизоде военного марша, а восходящий мелодический ход – символизировать движение от мрачных видений Смерти к светлому, жизнеутверждающему образу Сирени.

В первой части, со вступления солиста, впервые проводится тема, связанная с образом Сирени. Ей соответствует основной тон сочинения – *Cis*. В теме обыгрываются интервал квинты и терции, ей присуще восходящее направление движения. Далее на символическом мотиве Сирени построен хоровой эпизод этой же части «*Воззвание к звезде*». Речитативы баритона с уже слышимыми в оркестре «птичьими» интонациями обрамляют средний раздел «воззвания»; так складывается трехчастная композиция первой части.

В следующий раз тема встречается во вступлении к третьей части и в первых тактах хорowego эпизода, в котором описывается траурное шествие. Но впоследствии происходит отклонение в сторону бемольных тональностей, мотив Сирени отступает. На смену ему приходят квартовые интонации, движение по звукам минорного квартсекстаккорда, на слове *coffin* («гроб») обыгрываются малосекундовые интонации, в музыкальную символику вторгается Смерть. Как мы видим, интервальная идея, заложенная во вступительном интонационном каркасе, сохраняется в звуковом соотношении обоих мотивов-символов. В конце третьей части, в драматургическом узле столкновения образов Сирени и Смерти, мы вновь встречаем восходящее движение от бемольных тональностей к основному тону *Cis*. Интонации Смерти отступают, появляется тема-символ Сирени.

Образу-символу Птицы в музыкальной драматургии соответствуют звукоподражательные интонации. Нисходящая малая терция, которая также заложена в интервальной идее мотива вступления, проходит в крайних разделах первой части, часто в неизменном звуковысотном виде (*G – E*). Во второй части, сам мотив и его ритмоформула являются ключевыми. На их фоне меццо-сопрано проводит распевное, лирическое «ариозо Птицы». Сохраняя основной тон сочинения *Cis*, П. Хиндемит оставляет первые интонации Птицы на той же высоте, что создает тревожную неустойчивость за счет тритонового соотношения между опорными звуками. Интонации образа Птицы завершают финальное музыкальное построение третьей части, они сопутствуют образу Сирени в эпизоде «*осыпания гробов*».

В четвертой части (вначале в оркестре, затем в партии солиста) проводится новая мотивная структура. Она имеет те же корни, что и все остальные, и состоит из интервалов квинты и большой секунды. Этот мотив-символ сопутствует образу Звезды. Восходящая большая секунда, возникающая после пустой квинты, как бы символизирует появившийся звезд-

ный свет. Вся часть построена на этом символе-мотиве. Взволнованные реплики солиста, сопровождаемые бурным движением в сопровождении, чередуются с оркестровыми всплесками. Тема Звезды, проводимая в партии солиста и оркестровых эпизодах, становится все более экспрессивной, а доведенная до кульминации, растворяется на словах о Звезде, «*что канула в ночь и пропала*».

В пятой части продолжается линия, связанная с образом Птицы. Ему сопутствует все та же звукоизобразительная интонация, ее ритмоформула, пронизывающая номер остигнутым движением, и ее неизменные звуковысотные параметры. Крайне тихий нюанс и остигнутое движение, являющееся устоявшейся интертекстуальной лексемой, создают замороженную атмосферу, с возрастающей мерой предметности раскрывающую сущность образа Птицы, обретающего все более точные координаты своего происхождения.

Шестая часть, диалог-воззвание баритона и хора, погружает нас в сферу мотивов образов Смерти. Бемольное звучание и малосекундовые интонации свидетельствуют об этом. Композиция этой части представляет собой двухчастную форму. Каждая часть состоит из трех элементов, близких по структуре периоду (*abc*), причем вторая часть практически буквально повторяет первую. Эпизод (*b*) представляет собой хорал *a cappella* (*c*) (в первой части это соло баритона, во второй – тот же материал в исполнении мужской части хора). Текст эпизода в контексте объективного хорального изложения вместе с интонациями угасшей звезды претворяют мысли героя о смерти, предназначении, жертвенности и приоткрывают завесу, закрывающей сущность образа Звезды, который раскроется в следующей части.

Интродукция к фуге построена на уже встречавшемся нам восходящем движении, причем голоса хора постепенно присоединяются от баса к сопрано, чем еще раз подчеркивается восходящее направление движения. Кульминация интродукции является предыктом к двухтемной фуге, обе темы которой построены на первоначальном мотиве вступления в самом кристаллизованном виде. Философское обобщение, характер которого носит фуга, потребовало тем, конструктивно наиболее близких основной интервальной идее. Темы имеют раздельную экспозицию, каждая имеет дополнительные проведения, реприза объединяет обе темы, которые звучат *stretto*, бурное полифоническое развитие приводит к кульминации в оркестровом проведении и монументально звучащей коде.

Восьмая часть состоит из трех крупных разделов. Первый построен на новой теме, которая не имеет сквозного характера, но близка элегическим лирическим мотивам, присущим партии солистки. Имеются вкрапления «птичьих» интонаций. Средний эпизод начинается мелодизированным речитативом баритона, в котором часто встречается интонация малой секунды. Далее следует гимн «Тем, кого мы любим», выделенный композитором в ноты. Он имеет хоральное изложение, на его интонациях построен сле-

дующий эпизод с взволнованным речитативом баритона и гимн Смерти (девятая часть). Завершается восьмая часть дуэтом, в котором возвращается в партии солистки текст начала части. Он построен на теме первого раздела. Последняя фраза солиста в этой части «и голос моей души поет заодно с этой птицей» построена на интонации малой терции. Именно это символизирует смерть героя, который отвечает на призыв птицы. Не случайно в этой части П. Хиндемит помещает гимн-посвящение.

Девятая часть, гимн Смерти, как уже было сказано, построена на материале гимна «Тем, кого мы любим». Часть, воплощенная в форме рондо, рефреном которого предстает хоральная тема гимна-посвящения, пронизана ритмо-формулами сарабанды, имеющей достаточно устойчивое семантическое значение и являющейся носителем драматических и трагических образов. В звуковысотной организации части нередко встречаются интервалы квинты и малой секунды. Интонации образа Смерти вполне мотивированно совмещаются с интонациями уже потухшей Звезды. В оркестре появляется новый тематизм, который ползущими мотивами пытается увести мелодические пласты в диэзную сферу. В финале части вновь проводится гимн «Тем, кого мы любим» у хора. Следующий за ним контрастный эпизод проводит тему вступления в первоначальном виде, но в бемольной тональности. Интонации нисходящей квинты и восходящей большой секунды напоминают об инверсионно измененном образе Звезды. Завершается часть завороченными малосекундовыми и квартовыми нисходящими интонациями в ритме мотива Птицы.

Первый эпизод десятой части построен на нисходящем по терциям широком ходе, словно ввергающем в бездну, в сферу смерти и ужаса. Герою открываются батальные картины в жанровом воплощении военного марша. Марш построен на двух мотивах: квартовых фанфарах, и квартсекстаккордном сигнале. Их корни напрямую прорастают из того же оркестрового вступления. Скрепляет звуковую конструкцию краткий эпизод рефренного типа, в котором подчеркнута интонация малой секунды. Неуклонное остигатное движение марша подводит нас к кульминации части. В оркестре *tutti* гремят фанфары, за которыми следует победный сигнал, исполняемый трубой за кулисами. Он звучит в тональности *B-dur*, но в оркестре звучит тот же сигнал в одноименном миноре. Происходит постепенное затухание, в последних тактах звучат на «*p*» фанфары и замирающие малые секунды.

Одиннадцатая часть сразу же возвращает нас в сферу основного тона. Кристально чистая восходящая мелодия флейты в светлом *cis-moll* на фоне мерной поступи оркестра по своему содержанию является одной из форм риторической фигурой *anabasis*. В партии баритона собираются все мотивы Реквиема. Они, как и ключевые образы-символы, объединятся и трансформируются, остаются лишь очертания каждого образа в виде отдельных интонаций в речитативной партии баритона. Последние такты сочинения

соединяют все исполнительские силы, герой и образы, как поэтические, так и музыкальные, растворяются в вечности.

Выводы. Система символов в поэме У. Уитмена преломилась в музыкальную ткань сквозь призму художественного мышления П. Хиндемита в виде полифонической системы семантических структур. Таковыми являются образы-знаки Звезды, Сирени, Птицы, семантика которых подвижно меняется в зависимости от контекста и места в драматургии Реквиема.

Помимо поэтических символов (вербальный ряд), полифоническое мышление композитора отразилось на интонационной драматургии. Закрепленные за поэтическими знаками музыкальные идеи взаимодействуют в музыкальной конструкции, подчиняясь композиционным принципам, основанным на полифонической технике письма.

Полифония участвует в формообразовании «Сиреневого» Реквиема, как на уровне отдельных номеров (двойная fuga седьмой части), так и во всей образной драматургии, порождая грандиозную концепцию сочинения.

Несколько пластов музыкальной фактуры, связанных с исполнительским составом (оркестр, хор, соло баритона и меццо-сопрано), в единстве средств выразительности «наполняют» полифоническую форму Реквиема.

За отдельными семантическими структурами закрепляются лейттемы, также для разных драматургических планов характерен особый набор тембров, что позволяет говорить о проникновении полифонических принципов в тембровую драматургию.

Таким образом, полифоническое мышление немецкого Мастера отражается на всех уровнях организации Реквиема. Полифония, зародившаяся в колыбели хоровой музыки предшествующих веков западноевропейской культуры, и явившаяся универсальным механизмом новаций XX столетия, в призме художественного мышления П.Хиндемита приобрела особую системность. Хоровая же компонента полифонии является частным проявлением новаторского мышления в общей «полифонической концепции» Реквиема «Когда во дворе перед домом цвела этой весной сирень».

Література

1. Киселев П. «Сиреневый» реквием Хиндемита / П. Киселев // Музыкальная академия. – 2008. – № 2. – С. 147–152.
2. Левая Т. Н. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество / Т. Н. Левая, О. Т. Леонтьева. – М. : Музыка, 1974. – 446 с.
3. Ливанова Т. Музыкальная драматургия И. С. Баха и ее исторические связи. В 2 ч. Ч. 2. Вокальные формы проблемы большой композиции / Т. Ливанова – М. : Музыка, 1980. – 287 с.
4. Франтова Т. Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половина XX века / Т. Франтова. – Ростов н/Д., 2004. – 403 с.
5. Чуковский К. Мой Уитмен: очерки о жизни и творчестве. Избранные переводы из «Листьев травы». Проза / К. Чуковский. – М. : Прогресс, 1969. – 302 с.