

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 785.77

СЕПТЕТ ХИНДЕМИТА: К ПРОБЛЕМЕ ЖАНРОВОГО СИМБИОЗА

© 2013 г.

Е.А. Благодарская

Оренбургский государственный институт искусств им. Л. и М. Ростроповичей

ogii@inbox.ru

Поступила в редакцию 25.11.2012

Рассматривается Септет для духовых инструментов Пауля Хиндемита. Подобное исследование с использованием иностранной литературы в отечественном музыковедении проводится впервые. Это камерно-ансамблевое сочинение является одним из показательных примеров органичного синтеза разных жанровых составляющих, в котором ощутимы черты сюиты, концерта (*Concerto grosso*) в новом претворении ансамбля *солистов* и симфонии. В Септете проявились характерные стилевые особенности композиторского письма: четкая структура формы, полифонический метод мышления, оригинальная ладотональная организация, связь с национальной традицией.

Ключевые слова: Хиндемит, Септет для духовых, камерный ансамбль.

Среди камерно-инструментальных сочинений Пауля Хиндемита выделяется Септет для духовых (1948). Сведений об этом произведении мало, возможно, потому, что оно как бы оказалось в наследии мастера «во втором ряду». Однако так было не всегда. Известно, что этотopus вызвал в свое время повышенный интерес не только музыкантов, но и простых слушателей. Чем же привлекла современников эта партитура? Чем обусловлен необычный состав ансамбля, созданного для духовых и только для духовых инструментов? Чтобы разобраться в этом, обратимся ко времени написания Септета, раскроем его художественно-конструктивные свойства, уделяя особое внимание жанровой специфике сочинения. Подчеркнем, что не только о Септете, но и о том времени жизни Хиндемита, когда он был создан, известно немного. Постараемся восполнить этот пробел, используя иностранную литературу [1–5]¹.

В 1940 году композитор эмигрировал в США, где активно занимался педагогической и концертной деятельностью. Сразу после окончания Второй мировой войны в Германии пробуждается интерес к его творчеству. Произведения Хиндемита широко исполняются, поступают предложения стать директором Франкфуртской высшей музыкальной школы, директором Берлинской высшей музыкальной школы, а также возглавить организацию фестивалей в Донауэшингене. Но композитор отклоняет их и в 1946 году принимает американское гражданство.

Только в апреле 1947 года он совершает первую поездку по Европе, где встречается с друзьями и коллегами, там же выступает с лекциями и концертами.

6 августа 1948 года Пауль Хиндемит отправляется в свою вторую поездку по Европе. Он садится в Нью-Йорке на корабль и 11 августа прибывает в Саутгемптон и далее в Блендфорд, где в течение недели дает уроки мастерства в летней школе Брайнстона. Через Лондон, Париж и Базель он достигает Люцерн² и там встречается со своими старыми друзьями Вильгельмом Фуртвенглером и Уильямом Уолтоном³. Здесь он читает лекции по музыкальной теории и технике композиции, проводит курс практических занятий. Кроме того, Хиндемит стремится попасть в Бюргеншток⁴, в котором он в 1913 году семнадцатилетним юношей в летний сезон подрабатывал скрипачом в курортном оркестре. Через Венецию, где он увидел 5 сентября постановку своей оперы «Кардильяк» и убедился в необходимости основательно переработать это произведение⁵, Сиерру, Перуджу⁶, Висбаден, Баден-Баден, Зальцбург, Вену, Неаполь и Палермо проходило его путешествие, во время которого он дирижировал или читал лекции. Наконец, 21 ноября 1948 года он добирается до небольшого курортного сицилийского городка Таормины, который своей красотой и очаровательными пейзажами славился на всю Европу. Хиндемит надеялся отдохнуть здесь от напряженных дней. «Если считать, что окру-

жающий пейзаж благотворным образом влияет на качество создаваемого сочинения, то, пожалуй, именно здесь стоит искать вдохновение для своего творчества» – так должен был бы думать композитор о Таормине [5, s. 3]. За год до этого в переписке с Вилли Штрекером⁷, совладельцем музыкального издательства «Шотт и сыновья» в Майнце, композитор с легкой иронией рассуждал о подобном источнике вдохновения. С его точки зрения, сочинение в принципе полностью независимо от внешних условий. «В молодые годы, – писал Хиндемит в 1947 году, – ландшафт, настроение, воспитание и личные привязанности к тем или иным вещам, событиям могут быть важнейшим стимулом для художественной работы. Но я все-таки считаю, что личность творца, события и переживания его личной жизни, собственно как и оформление этих переживаний при помощи художественных средств не настолько сильно связано с внешними факторами. Важно, как тот или иной композитор претворяет свой опыт, а не то, чтобы все время искать новые места для вдохновения. Если бы было иначе, то тогда можно было бы говорить о том, что страстное желание многих композиторов обработать какой-нибудь немецкий материал в ходе последних двенадцати лет было бы невозможно в военные годы. Для разработки и воплощения глубинных замыслов, мне кажется, немецкий Рейн не намного важнее, чем Миссисипи, штат Коннектикут или пустыня Гоби» [1, s. 245].

Несмотря на такую обоснованную точку зрения, Таормина не только предоставила Хиндемиту возможность отдохнуть, но и способствовала новой композиторской работе, поскольку уже 22 ноября 1948 года он начинает писать Септет для духовых инструментов. Нам неизвестно, что побудило его к созданию этого опуса, который не был заказан композитору. Возможно, сама Италия и звучащая там музыка стали источником вдохновения. Однако «итальянские образы» никак не отразились в данном произведении. Оно напоено больше интонациями немецкой музыки. Предположим, что, очутившись в другой стране, Хиндемит, как это часто бывает и примеров тому немало, чувствует острую потребность в чем-то родном, напоминающем о доме. Он создает *свою* музыку.

Работа продвигалась очень быстро. Уже неделю спустя, 29 ноября 1948 года, была написана третья часть, 30 ноября – первая и 1 декабря – вторая и четвертая части. Финал Хиндемит заканчивает 7 декабря в Риме, где концертирует со 2 декабря. Чуть больше месяца потребовалось мастеру, чтобы завершить новую партиту-

ру. Исполнение Септета было назначено на 30 декабря 1948 года в Милане.

26 декабря Хиндемит прибывает в Милан и начинает проводить репетиции, уже имея на руках полностью законченную партитуру и расписанные партии для всех инструментов. Премьера состоялась, как и было запланировано, 30 декабря. Септет исполняли музыканты Orchestra sinfonica stabile da camera миланского Teatro Nuovo. Этот концерт, которым дирижировал сам Хиндемит, включал только его собственные сочинения: Сюиту французских танцев из сборника Клода Жервеза и Этьена дю Тертре, опубликованного Пьером д'Атиньяном (*Li-vres de Dances*, 1547–1557), Три пьесы для пяти инструментов (1925), Сюиту из балета «Демон» (1923), Септет для духовых, а также Камерную музыку № 4 (Концерт для скрипки и камерного оркестра, ор. 36 № 3, 1925).

О Септете своему издателю Хиндемит сообщает лишь 5 января 1949 года: «Из-за насыщенного графика на творчество остается мало времени и сочинять приходится в большой спешке. Недавно закончил Септет для духовых, премьера которого уже состоялась в Милане и который я намереваюсь исполнить в Германии» [5, s. 5–6]. (Действительно, в 1949 году Септет звучал в Цюрихе и Мюнхене). 23 марта 1949 года в Париже композитор встречается с Вилли Штрекером и передает рукопись партитуры с партиями для публикации в издательстве «Шотт и сыновья». Два дня спустя Хиндемит уже прибывает в Шербург, а 30 марта возвращается в Нью-Йорк. В скобках заметим, что между этими датами, 23–30 марта, еще появляется Концерт для валторны с оркестром.

23 апреля 1949 года Хиндемит осведомляется у Штрекера о Септете: «У тебя уже есть планы касательно моего септета, который я передал в Париже? Здесь есть спрос на это произведение. Было бы неплохо, если бы я мог получить свою рукопись либо фотокопию партитуры и голосов». Вилли Штрекер отвечает 2 мая 1949 года: «Партитура Септета в наборе. До конца мая ты получишь рукопись своего Септета и первый отпечатанный экземпляр для внесения корректуры». До середины июня 1949 года Хиндемит правит партитуру и партии, а затем возвращает их в издательство. 22 июня Штрекер благодарит за корректуру: «Твои корректуры Септета мы получили позавчера, и те малые ошибки, которые ты указал, уже исправлены. Наборщики и корректоры были очень обрадованы такому незначительному количеству правок».

Хиндемит разрешает исполнение Септета 7 декабря 1952 года в Нью-Йорке и позже с удивлением узнает, что это произведение полу-

чило премию от Нью-Йоркской ассоциации критиков («Critics' Circle»)⁸ как лучшее камерное сочинение сезона. Гертруда Хиндемит, жена композитора, пишет об этом 17 января 1953 года в издательство Шотт и, судя по тексту, слегка иронизирует: «И по поводу премирования Септета. Это небольшое милое сочинение нью-йоркские критики внезапно осыпали лаврами и выбрали лучшим камерным произведением года. Мы не знаем, что на самом деле обозначает эта награда, однако со всех сторон на нас сыплется дождь из поздравлений и Септет внезапно стал обсуждаться всеми: от продавцов бакалейных лавок до закупщиков мяса, включая и самих покупателей».

Почему публика с восторгом приняла новый опус Хиндемита? Композитор создал оригинальное по своему характеру сочинение, в котором и образный мир, и композиция, и языковые средства абсолютно по-новому отражали глубинные свойства национальных традиций и синтезировали черты разных жанров европейской музыки, о чем речь впереди. С другой стороны, только столь вдохновенное сочинение и могло с таким восторгом быть принято публикой.

Свой выбор в пользу Септета нью-йоркская музыкальная критика сделала весьма обдуманно, поскольку на первый взгляд легкая, даже развлекательного характера музыка, чрезвычайно напоминающая раннеклассические образцы серенадного типа, обладает высокими художественными достоинствами и при этом написана в сложной серийной технике.

Как известно, композитор предпочитал работать в уже сложившихся жанрах. Дуэты, трио, квартеты, квинтеты – практически все они были созданы в 20–30-е годы XX века, как и сочинения концертного плана с названием «Камерная музыка № 1, № 2» и т. д. Что же Септет? Как большой развернутый ансамбль, этот жанр уже имел свою традицию и достаточно устоявшуюся взаимосвязь разных инструментальных тембров с приоритетом струнной группы. Иное дело Септет Хиндемита, в котором композитор словно бы перелицовывает классическую партитуру и выводит на первый план, как было особенно ему свойственно, духовые инструменты. В ансамбле участвуют *флейта, гобой, кларнет, бас-кларнет, фагот, валторна и труба*. Близкий состав инструментов имеется в одном из ранних известных опусов мастера – в Маленькой камерной музыке (оп. 24, № 2, 1922): *флейта, гобой, кларнет, валторна и фагот*. Можно предположить, что спустя почти четверть века композитор вновь возвращается к идее создания музыки для духовых инструментов, усиливая звучание тембром трубы и как бы

расширяя диапазон кларнета (привнося и новые красочно-выразительные оттенки) за счет введения видового инструмента (бас-кларнет).

Что еще сближает эти две партитуры? Их форма напоминает барочную сюиту и состоит из пяти частей. В обоих циклах Хиндемит вводит Марш (I часть Маленькой камерной музыки и V часть Септета), использует Интермеццо (IV часть в Маленькой камерной музыке, II и IV части в Септете). Отметим и схожесть финалов – ярких, воссоздающих картины народного праздника, в которых танцевальное начало становится преобладающим.

Обратим внимание, что в Маленькой камерной музыке Хиндемит использует две разновидности флейты (как и в IV части Камерной музыки № 1 оп. 24). Во второй части солирует малая флейта, а в третьей ее вновь заменяет большая. В Септете мы видим продолжение этой идеи введения родственного тембра, в данном случае кларнета. Вместе с тем бас-кларнет входит в инструментальный состав сочинения как самостоятельный голос.

Маленькую камерную музыку и Септет роднит и особое отношение к ансамблю как к составу солистов. Все инструменты концертируют на равных. Однако в Септете, благодаря «голосу» трубы, возникает особая яркая краска. Естественно, что тембр этого инструмента в силу своей специфики значительно выделяется, словно «прорезывая» общее звучание. При этом важно подчеркнуть, что солирующий голос трубы почти на всем протяжении произведения резко противопоставлен остальным голосам, диссонирует с ними. Возможно, именно таким образом Хиндемит хотел подчеркнуть в композиции черты концертного жанра, представленного в оригинальном виде «состязания» трубы с другими инструментами. Заметим, с Септета начинается цикл его концертов для духовых инструментов.

Удивительно, что Хиндемит не назвал свое сочинение Камерной симфонией. Он определил его как Септет, и это, скорее всего, обращение к национальной немецкой традиции, к Септету Бетховена⁹.

Септет Хиндемита написан в необычной форме и, как было упомянуто, с сюитным принципом построения частей, основанным на контрастном сопоставлении:

- I. Lebhaft (♩ = 108)
- II. Intermezzo. Sehr langsam, frei (♩ = 58)
- III. Variationen. Mäßig schnell (♩ = 108)
- IV. Intermezzo. Sehr langsam
- V. Fuga. Alter Berner Marsch (♩ = 80)

Вместе с тем здесь чувствуется явный потенциал симфонического жанра. Основные первая, третья и пятая части по своему характеру и образному развитию предстают в виде рассредоточенной сонатно-симфонической структуры: quasi-сонатное Allegro – Скерцо – Финал. К сфере лирических образов относятся два интермеццо, которые словно бы создают своего рода лирическое обрамление быстрой части (Интермеццо – Скерцо – Интермеццо). Отметим особенности структуры первой части. Она подобна сонатному Allegro и содержит три основные темы: главную (тт. 1–26), побочную (тт. 27–58) и заключительную партии (тт. 58–73). В развивающемся разделе, выполняющем роль разработки, главная и побочная темы звучат одновременно (тт. 74–113), однако за этим не следует традиционной репризы. Вместо этого появляется эпизод (тт. 114–152), в котором интонации главной темы оформлены в ритмическом рисунке побочной. Развитие завершают заключительная партия (тт. 152–173) и кода (тт. 173–191). Таким образом, здесь претворены черты сонатной формы в современном «прочтении»: экспозиция – разработка с чертами репризы – кода.

Единство развития образов, симфоническое раскрытие содержания подкреплено и единой

интонационно-интервальной основой сочинения. Важным скрепляющим элементом цикла является квартовый ход, который объединяет большинство тем Септета: с него начинаются побочная и заключительная партии первой части, тема вариаций третьей части и две основные темы финала.

Пример 1

- а) I часть, начало побочной темы: см. рис. 1.
- б) I часть, начало заключительной партии: см. рис. 2.
- в) III часть, тема вариаций: см. рис. 3.
- г) V часть, тема фуги: см. рис. 4.
- д) V часть, тема марша: см. рис. 5.

Единству цикла способствует и оригинальная ладотональная организация сочинения с закреплением основной сферы *in Es* (I часть, V часть, начало II части, конец IV части), «выходом» к соседней тональности *in E* (конец II части, начало IV части), которая является ближайшей родственной тональностью¹⁰, и центральным остовом *in F* (III часть). Отметим, что благодаря логике тонального развития возникает своего рода симметрия движения по полутонам, причем с укреплением близких тональных красок (по Хиндемиту).



Рис. 1

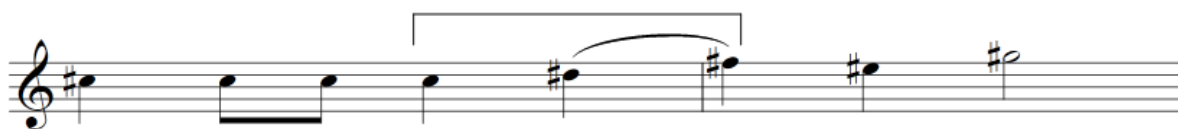


Рис. 2



Рис. 3



Рис. 4

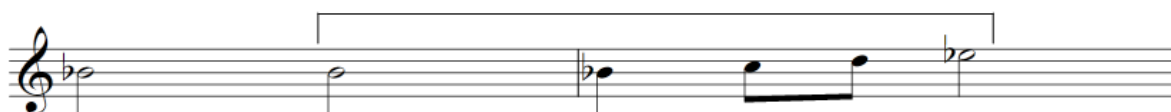


Рис. 5

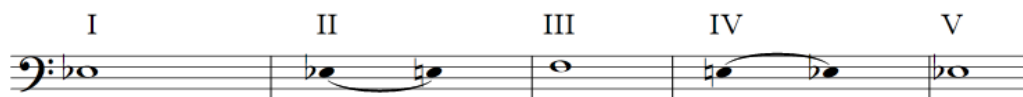


Рис. 6

Пример 2

См. рис. 6.

В композиции сочинения, его внутренней организации важна роль полифонических идей. Они укрепляют форму целого как на уровне частей (Второе интермеццо – IV часть – является точной ракоходной версией первого интермеццо, II часть), так и внутри музыкального материала отдельной части. Прежде всего, это Финал. Заключительную часть Хиндемит оформляет как тройную фугу, которая состоит из четырех достаточно развернутых разделов: а) фугато на первой теме в характере стремительной жиги (тт. 1–38); б) фугато на второй теме, в основе которой остро ритмизованное полутоновое движение вниз (тт. 38–73); в) фугато на контрастной третьей теме с плавным ниспадающими интонациями (тт. 73–103); г) двойная фуга на первую и вторую темы с сопровождающими фигурами из третьей темы (тт. 103–145). С другой стороны, эта четырехчастность организована и как две пропорционально-равнозначные структуры (тт. 1–73 и тт. 73–145), параллель которых становится ясна благодаря двум идентичным кодам (тт. 61–73 = тт. 133–145). Эта двух-четырёхчастная форма дополняется трехчастным делением, благодаря использованию темы марша: марш (тт. 1–73), свободный раздел, в котором труба молчит (тт. 73–103), марш (тт. 103–145). Так, структура этой части складывается следующим образом: см. схему.

В качестве основного мелодического образа Хиндемит использует подлинную мелодию старого бернского марша¹¹, которая становится своего рода *cantus firmus* произведения. Тема марша поручена трубе, звучит практически постоянно и метрически обособлена. Для всех ин-

струментов выписан размер $4/\bullet$, в то время как для трубы Хиндемит указывает $2/2$. Такое формальное несоответствие основного метра и тематической структуры марша создает в музыке эффект тембрового, ритмического, метрического диссонанса. Тема марша появляется не сразу, а как бы издалека. На протяжении всей части она звучит несколько дистанцированно, что обозначено меньшим динамическим нюансом по сравнению с другими. Изложение темы постоянно прерывается паузами после каждой фразы; интонационно-агогические вершины не совпадают с кульминациями в других голосах.

Впервые тембр трубы начинает рельефно выделяться уже в первой части. Здесь намечено много из того, что потом «прорастет» в Финале. Так, в начале экспозиции первой части труба лишь в начальных аккордах всего ансамбля укрепляет звуковую ткань и затем долго молчит. В разработке ей поручена тема, которая при динамике *fortissimo* значительно выделяется из общего звучания. И, наконец, в Финале голос трубы становится солирующим.

В третьей части полифонические принципы развития материала даны в контексте с вариаци-

Внешние пропорции части

	кода		кода
--	------	--	------

Тематическая структура

1 фугато	2 фугато	3 фугато	Двойная фуга
----------	----------	----------	--------------

Cantus firmus

марш	свободный раздел	марш
------	------------------	------

циями, отсюда раскрытие особых возможностей тематизма с элементами остигатно-имитационной полифонии (собственно тема изменяется в меньшей степени, а существенно варьируется сопровождение).

Наряду с симфоническими принципами раскрытия концепции в Септете явно претворены черты *Concerto grosso*. Здесь Хиндемит продолжает идеи, идущие от эксперимента 1920-х годов¹². Так, в первой части солируют и гобой (тт. 26–57, 124–136), и валторна (тт. 36–45), и фагот (тт. 60–65), и бас-кларнет (тт. 137–152). Соло флейты и кларнета создают обрамление в II и IV частях. Широко использован принцип концертирования в третьей части, в которой поочередно вступают труба (тт. 1–25), флейта (тт. 25–50), гобой (вариант темы, тт. 50–76), валторна (вариант темы, тт. 76–102), фагот (тт. 102–127). То есть определена такая тембровая драматургия: от солирующей трубы – через звонкие, высокие «голоса» – к густым, низким с возвращением яркой краски солирующей трубы.

Септет представляет собой камерное сочинение. В чем же проявляются черты камерности? Наряду с небольшим масштабом произведения в партитуре достаточно часто звучат «маленькие» ансамбли. Так, например, на границе разделов в первой части приковывает к себе внимание трио флейты, гобоя и кларнета (тт. 66–71, 156–164). В третьей части отметим дуэт трубы и бас-кларнета (тт. 11–13), трио гобоя, кларнета и фাগота (тт. 55–60). Аналогичного рода ансамбли инкрустируют всю музыкальную партитуру Септета.

...Известно, что в Институте Хиндемита во Франкфурте-на-Майне хранятся черновые наброски к Септету, которые представляют собой практически полную запись произведения и лишь в некоторых отсутствующих динамических обозначениях, в незначительных деталях отличаются от окончательного варианта. Собственно говоря, хронология этих эскизов позволяет выяснить некоторые особенности композиторского письма. Так, например, Хиндемит выписывает вначале второй сегмент основной темы третьей части (тт. 14–25), а лишь потом первый (тт. 1–13). И только после второго сегмента темы он находит тональные центры и точно определяется с солирующими инструментами в последующих вариациях. В нижней части этого эскиза Хиндемит дает дополнительный вариант темы, который появится у валторны (тт. 76–101). На другой странице эскиза – три темы тройной фуги из заключительной части. Создание этой части также начинается не с первых тактов. Композитор в первую очередь записывает текст коды (т. 61 и далее, т. 123 и далее).

Заметим, что она изначально планировалась в размере 6/8, тогда как позднее размер был изменен на 4/4. Лишь оба интермеццо (II и IV части) Хиндемит пишет сразу в окончательном варианте.

И еще много тайн хранит архив композитора в плане творческой организации работы мастера. Ясно одно: Хиндемит тщательно продумывает логику структуры, тональное движение, полифонические приемы, тембровые краски. В Септете раскрывается Хиндемит как зрелый художник, по-новому претворяющий те идеи, которые волновали его еще в 1920-е годы.

В свое время, говоря о Моцарте, Асафьев отметил: «И все-таки Моцарт ещё далеко не известен и не усвоен во всей своей широте и полноте, в особенности Моцарт ценнейших оркестрово-инструментальных ансамблей» [6, с. 58]. То же самое можно сказать о Хиндемите, о его больших ансамблях и прежде всего о Септете, который также является ценнейшим оркестрово-инструментальным ансамблем XX века. Септет Хиндемита является одним из показательных примеров органичного соединения, синтеза разных жанровых составляющих, в котором осязательны и черты концерта (*Concerto grosso*) в новом претворении ансамбля *солистов*, и симфонические свойства развития материала. По сути, Септет Хиндемита может быть назван и одной из *Камерных симфоний* XX века.

Примечания

1. Перевод источников 1 и 5 автора статьи и Т. Резницкой.
2. Город в северно-центральной части Швейцарии.
3. Вильгельм Фуртвенглер (Wilhelm Furtwängler, 1886–1954) – немецкий дирижер и композитор, один из первых исполнителей музыки Хиндемита. Во время прихода к власти нацистов выступал в защиту музыки композитора. Уильям Уолтон (William Walton, 1902–1983) – английский композитор. Хиндемит в 1929 году был первым исполнителем его альтового концерта.
4. Курорт над озером Люцерн.
5. Опера написана в 1926 году. Вторая редакция была сделана в 1952 году.
6. Сиерра – швейцарский город на франко-германской границе. Перуджа – город в Италии недалеко от Рима.
7. С Вилли Штрекером и его братом Людвигом Хиндемита связывала тесная дружба в течение долгих лет.
8. Critics' Circle – профессиональное объединение критиков в области театра, кино, танца, музыки, изо-

бразительного искусства и архитектуры, которое существует с 1913 года и ежегодно награждает крупных деятелей искусства за творческие достижения.

9. Септет ор. 20 был создан Л. Бетховеном в 1799–1800 годах и представляет собой сонатно-симфоническую композицию на основе многочастной сюиты-дивертисмента.

10. Ладотональная система Хиндемита состоит из 12 тонов, выстроенных по принципу ослабления родственных тяготений по отношению к основному тону: c – g – f – a – e – es – as – d – b – des – h – fis.

11. Бернский марш (Berner Marsch) с 1848 года является гимном кантона Берн – области в Западной Швейцарии и обязательно сопровождает все официальные мероприятия. Он был известен исключительно в инструментальном исполнении, хотя изначально к нему существовал текст на швейцарско-немецком диалекте, который с течением времени был забыт, а других вариантов перевода не существовало. По историческим документам известно, что мелодия Бернского марша была взята из Музыкальной книги Самюэля Джонелли фон Болтиген (Пьесы из старой бернской рукописи для двух блокфлейт или других инструментов Альфреда Штерна. Изд. Хуг, Цюрих, 1791). Там Бернский марш назывался Торжественным маршем (Marche de Soleure) и должен был исполняться только волынщиками и барабанщиками.

12. В Камерной музыке №1 (ор. 24, № 1) III часть представляет собой квартет солирующих инструментов. В IV части Маленькой камерной музыки (ор. 24,

№ 2) ощущение миниатюрного концерта возникает благодаря постоянной смене солистов.

Список литературы

1. Hindemith Paul. Briefe. Hg. von Dieter Rexroth. Frankfurt/Main, 1982. 271 s.

2. Luttmann St. Paul Hindemith: A Guide to Research. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://books.google.ru/books?id=dxmBUdnQy0AC &pg=PA180&lpg=PA180&dq=david+neumeyer+tonal+form+and+proportional+design&source=bl&ots=MID9OEqaG&sig=H4cyK_EaPYZHY17Ajb83HGCLDk&hl=ru#v=onepage&q=david%20neumeyer%20tonal%20form%20and%20proportional%20design&f=false](http://books.google.ru/books?id=dxmBUdnQy0AC&pg=PA180&lpg=PA180&dq=david+neumeyer+tonal+form+and+proportional+design&source=bl&ots=MID9OEqaG&sig=H4cyK_EaPYZHY17Ajb83HGCLDk&hl=ru#v=onepage&q=david%20neumeyer%20tonal%20form%20and%20proportional%20design&f=false)

3. Schaal S. Paul Hindemith. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.etk-muechen.de/sixcms/media.php/boorberg01.a.984.de/Hindemith_Paul.pdf

4. Schubert G. Hindemith und Deutschland nach 1945. Biografisches aus sienem Briefwechsel // Musik-Konzepte. Neue Folge. Der spate Hindemith. 2004. Helf 125/126. № 7. S. 5–22.

5. Schubert G. Vorwort zur Partitur Wind-Septett Hindemith. Ernst Eulenburg Ltd. London, 1994. S. 3–10.

6. Асафьев Б. (Игорь Глебов). Моцарт и современность // Современная музыка. 1927. № 25 (декабрь). С. 55–59.

7. Хиндемит Пауль. Статьи и материалы: сборник статей и исследований / сост. И.Ф. Прудникова. М: Советский композитор, 1979. 422 с.

THE HINDEMITH SEPTET: THE PROBLEM OF GENRE SYMBIOSIS

Е.А. Благодарская

This article examines the Septet for Winds by Paul Hindemith. This is the first study in Russian musicology with the use of foreign literature. This chamber ensemble work is one of the best examples of organic synthesis of different genre components where we feel the features of a suite, a Concerto grosso that are newly implemented by the ensemble of soloists, and a symphony. Characteristic stylistic features of the composer are revealed in the septet: a clear structure of the form, the polyphonic mode of thinking, original tonal layout and connection with the national tradition.

Keywords: Hindemith, Septet for Winds, chamber ensemble.