

Музыка XX века

Людмила Корчинская

ПАССАКАЛИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ П. ХИНДЕМИТА НА ПРИМЕРЕ СОНАТЫ ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО (1948)

Жанр пассакалии пережил различные эпохи, претерпев ряд изменений¹. Расцвет жанра связан с творчеством таких выдающихся композиторов эпохи барокко, как Д. Букстехуде, Г. Ф. Гендель, И. С. Бах. Впоследствии пассакалия лишь изредка встречалась в творчестве композиторов-романтиков: Мендельсона (Пассакалия для органа c-moll) и других. Однако в XX столетии к ней вновь обращаются отечественные и зарубежные композиторы: С. Танеев, И. Стравинский, Д. Шостакович, Р. Шедрин, А. Шенберг, А. Берг, А. Веберн, М. Равель, Б. Бриттен, П. Хиндемит...

Композиторы XX века включали пассакалию в состав опер, симфоний, камерных сочинений. Например, пассакалия присутствует в опере А. Шенберга «Лунный Пьеро», опере А. Берга «Воццек», Пассакалии для оркестра ор. 1 А. Веберна, в опере Д. Шостаковича «Катерина Измайлова», а также в таких его сочинениях, как симфония № 8, Прелюдия gis-moll из цикла Прелюдии и фуги, Первый концерт для скрипки с оркестром ор. 77, в Фортепианном трио a-moll М. Равеля, в Фортепианном квинтете g-moll С. Танеева, в Септете И. Стравинского.

На протяжении XX века исследование жанра пассакалии в творчестве композиторов становится актуальным направлением отечественного музыкознания. Об особенностях оstinатных форм, в частности о пассакалии, пишут в своих исследованиях Л. Ковнацкая [6], В. Задерацкий [4], В. Конен [7], В. Цуккерман [14], М. Этингер [16], Б. Кац [5], Л. Мазель [10], Л. Раабен [11], Е. Ручьевская [12], В. Холопова [13], В. Бобровский [2], Т. Левая [8]. Авторы исследуют различные аспекты формы бассо оstinато. Так, в статье В. Бобровского «Претворение жанра пассакалии в сонатно-симфонических циклах Д. Шостаковича» [2] рассматривается драматургическая функция пассакалии в цикле. Автор анализирует пять пассакалий компози-

тора, оценивая их роль, новаторские черты, а также значение средств выразительности в претворении замысла каждой пассакалии. В статье Т. Левоу «Полифония в крупных формах Хиндемита» [8] предложена классификация форм бассо остинато — быстрых и медленных ее разновидностей — в камерно-инструментальных и симфонических произведениях композитора. В работе М. Эттингера «О гармонии в бассо-остинатных формах» [16] подробно анализируются особенности гармонии в бассо-остинатных произведениях Баха и в музыке XIX–XX веков. Автор уделяет внимание специфике тематизма, принципам формообразования. В работе Л. Ковнацкой «Шостакович и Бриттен. Некоторые параллели» сделан акцент на образно-смысловую сторону жанра. Автор отмечает, что пассакалия порождает «духовное пространство, располагающееся между обыденной жизнью и Вечностью» [6, 320].

Роль пассакалии в творчестве Хиндемита значительна, не случайно обращение композитора к этому жанру служило объектом внимания отечественных и зарубежных исследователей. Можно назвать диссертации: Бать Н. «Полифония П. Хиндемита (на примере симфонических произведений)» [1], Воробьевой Е. «Оперный триптих Пауля Хиндемита как явление западноевропейской культуры 1910–1920-х годов» [3], а также книгу Левоу Т., Леонтьевой О. «Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество» [9]. Следует отметить монографию Шмаковой О. «Финал в симфонических циклах Бартока, Онеггера и Хиндемита (1930–1950-е годы)» [15], в которой уделяется внимание финалам, написанным в форме пассакалии².

Среди зарубежных исследователей особого внимания заслуживает работа Г. Римана «Бассо остинато и бас наподобие остинато» (H. Riemann «Basso ostinato und Basso quasi ostinato») [21], посвященная ранним видам бассо остинато [21]. В исследовании Л. Проппера «Бассо остинато как технический и формообразующий принцип» (L. Propper «Der Basso ostinato als technischer und formbildendes Prinzip») [20] представлено большое количество примеров использования форм бассо остинато; в работе Л. Вальтера «Конструктивно-тематическая техника остинато в формах чаконны и арии 17–18 веков» (L. Walther «Die konstruktive und thematisch Ostinato-Technik in den Chaconne und Arien Formen des 17. und 18. Jh.») [22] — достаточно широкая трактовка остинато, допускающая значительные преобразования темы в процессе развития. Марк Эндрю Кук в диссертации «Аналитическое исследование симфонии Пауля Хиндемита “Гармония Мира”» (M. Cook «An analytical study of Paul Hindemith's symphony “Die Harmonie der Welt”») [18] уделяет большое внимание жанру пассакалии при анализе симфонии П. Хиндемита.

Особого внимания заслуживает статья Сиглинды Бруна «Исследование вселенского порядка и красоты в симфонии Пауля Хиндемита “Гармония Мира”» (S. Bruhn «Exploration of Universal Order and Beauty in Paul Hindemith's Symphony “Die Harmonie der Welt”») [17], посвященная исследованию пассакалии как выразителю универсального порядка и красоты в симфонии П. Хин-

демита «Гармония Мира». По мнению автора, пассакалия наиболее полно раскрывает философскую концепцию композитора.

В своих сочинениях П. Хиндемит возрождает старинные полифонические формы и жанры (прелюдии и фуги), в том числе и пассакалию. Она встречается в симфонии и опере «Гармония мира», в опере «Кардильяк», в балете «Демон», в балете-сюите «Достославнейшее видение», в сонате для виолончели и фортепиано 1948 года, в фортепианном цикле «Ludus tonalis», в вокальном цикле «Житие Марии».

Пассакалия в виолончельной сонате (1948) является одним из наиболее ярких примеров использования этого жанра в музыке Хиндемита. Написанная в последний период творчества, она обобщает всю линию, связанную с обращением композитора к этому жанру. Жанровая драматургия цикла раскрывается в следующей последовательности: *пастораль* (1 ч.), *марш* (реприза 1 ч.), *скерцо* (2 ч.), *пассакалия* (3 ч.). Следует отметить, что эти же жанры (только в другой последовательности) Хиндемит использовал в балете-сюите «Достославнейшее видение», о чем более подробно будет сказано позднее.

Первая часть, написанная в сонатной форме и стилистически выдержанная в жанре пасторали, в репризе характеризуется внезапным жанровым сдвигом: тема из лирической пасторали трансформируется в сухой, жесткий марш.

В основе второй части сонаты (*Moderato fast*), написанной в сложной трехчастной форме, лежит скерцозный, гротескно-танцевальный образ, который воплощается в сухом политональном звучании фортепианного двухголосия. Голоса, находящиеся в соотношении ноты через две октавы, контрастны по отношению к расположенному между ними основному — лирически-напевному — голосу виолончели. В данном случае темы у фортепиано и виолончели звучат в контрапункте.

Пассакалия завершает цикл. В основе ее лежит семитактная тема (пример 1), исполняемая виолончелью (подобное решение можно увидеть в теме пассакалии — № 6 Танец Демона — в балете Хиндемита «Демон», ее тема также состоит из семи тактов).

Пример 1. П. Хиндемит. Соната для виолончели и фортепиано. Тема пассакалии

Passacaglia (♩ 98)

Есть основания предполагать, что Хиндемит работал по модели, взяв за основу Пассакалию для органа *c-moll* И. С. Баха (пример 2).

Пример 2. И. С. Бах. Пассакалия *c-moll*. Тема пассакалии



Сходство присутствует на масштабном и интонационном уровнях. Основная тема как в сочинении Баха, так и Хиндемита состоит из семи тактов. Начальный интервал баховской темы — восходящая квинта «до – соль», Хиндемита — квинта «ми – си». Рисунок темы в сочинениях обоих композиторов сходен.

Стоит упомянуть и вокальный цикл Хиндемита «Житие Марии», во втором номере которой («Введение Богородицы во храм») пассакалия выполняет кульминационную роль — так композитор подчеркивает важность события. В тематизме вновь присутствует восходящая квинта («до – соль») в партии фортепиано (пример 3).

Пример 3. П. Хиндемит. Вокальный цикл «Житие Марии». Пассакалия



Возвращаясь к пассакалии в Сонате для виолончели и фортепиано, рассмотрим ее вариации. Они представляют собой различные модификации первоначального образа — от сдержанно-сосредоточенного до экспрессивного. Композитор использует самые разнообразные приемы развития, направленные на мелодическое, гармоническое или фактурное преобразование темы. В Пассакалии Хиндемита двадцать четыре вариации (Баха — двадцать одна). После первого проведения у виолончели тема переходит в партию фортепиано, растворяясь в оглушительных каскадах аккордового звучания. Так она излагается на протяжении двух первых вариаций. В третьей вариации тема

в партии фортепиано изложена нонами. Мощная аккордовая фактура на *ff* сохраняется на протяжении всей вариации. В четвертой вариации к проводимой в партии фортепиано теме в качестве противосложения присоединяется долго молчавшая виолончель. Далее главная тема, пробиваясь сквозь «толщу» аккордового материала, переходит к виолончели, обогащая ее новыми интонационными элементами. Одной из них является трель, которая выходит на первый план в четвертой вариации (в Пассакалии Баха есть похожий момент — появляющийся в пятой вариации мордент).

Стоит отметить, что различные обновления темы черпаются из предыдущих вариаций. Если в четвертой вариации у виолончели трель появляется фрагментарно, то в пятой целиком пронизывает партию инструмента. Трелью завершается партия фортепиано, представленная восходящими пассажами на *ff*. На трелях у обоих инструментов основан и тематизм шестой вариации (пример 4). Все трели композитор предписывает исполнять с акцентом, при общей динамике *f*.

Пример 4. П. Хиндемит. Соната для виолончели и фортепиано. Шестая вариация



Далее трель постепенно растворяется, на первый план выходит пунктирный ритм, который ярко проявляется в партии фортепиано в аккордовом изложении, звучащий в разной динамике.

Седьмая и восьмая вариации связаны между собой ритмическим рисунком (две восьмые, объединенные с четвертью), которым обмениваются два инструмента. Хиндемит акцентирует свое внимание на данном элементе, акцентируя его с точки зрения динамики — *ff*.

При дальнейшем развитии, в девятой вариации, оба композитора использовали гаммообразное движение: восьмыми в Пассакалии Хиндемита и шестнадцатыми — Баха.

В девятой вариации тема, как в орнаментальных вариациях, растворяется в фактурном рисунке восьмых в партии фортепиано, звучащих сухо, *staccato*. На их фоне у виолончели звучит вариант основной темы на *ff* (пример 5).

В десятой вариации находит продолжение ритмический рисунок девятой. Как в Пассакалии Баха, так и Хиндемита с точки зрения развития тематического материала наблюдается парное объединение вариаций.

Пример 5. П. Хиндемит. Соната для виолончели и фортепиано. Девятая вариация



В одиннадцатой и двенадцатой вариациях, как и в девятой, применен принцип орнаментальных вариаций. В них происходит смена ритмического рисунка: аккордовые триоли в партии фортепиано звучат в сочетании с трелью у виолончели. Композитор вновь ставит *ff*, акцентируя внимание на новом элементе — аккордовой триоли. Если в одиннадцатой вариации виолончель уходит на второй план, то в двенадцатой ей вновь поручена основная тема пассакалии, звучащая *ff*.

Все развитие направлено к тринадцатой вариации, в которой основная тема пассакалии звучит *fff* у фортепиано, в октавном изложении в сочетании с аккордовыми триолями.

В четырнадцатой вариации Пассакалии Хиндемита происходит резкий спад динамики от *fff* до *pp*. Новая тема у виолончели, звучащая в контрапункте с основной темой пассакалии у фортепиано на фоне тремоло на *pp*, создает созерцательный образ, ранее не фигурирующий в вариациях (пример 6).

Пример 6. П. Хиндемит. Соната для виолончели и фортепиано. Четырнадцатая вариация



С четырнадцатой по восемнадцатую вариации наблюдается динамическое нарастание, которое осуществляется в том числе и за счет уплотнения аккордовой фактуры фортепианной партии, однако без участия виолончели — она появляется лишь в семнадцатой вариации, в виде отдельных реплик. Подход к кульминации завершается появлением новой темы, звучащей в контрапункте с главной темой Пассакалии. В девятнадцатой, кульминационной вариации всей части, тема проходит целиком в аккордовом фортепианном изложении (пример 7).

Пример 7. П. Хиндемит. Соната для виолончели и фортепиано. Девятнадцатая вариация



В двадцатой вариации происходит скачок в сферу агрессивной образности: пунктирный ритм у фортепиано в аккордовом изложении сочетается с триольным движением на *ff* у виолончели. Диалог ритмических фигур приводит вновь к возвращению основной темы Пассакалии. В двадцать первой вариации тема звучит в первоначальном виде. Ритмический рисунок — пунктирный ритм предыдущей вариации — сохраняется, тема звучит *f* в партии левой руки у фортепиано.

Динамически контрастны двадцать вторая (динамика *ff*) и двадцать третья (*p*) вариации, построенные на сочетании пунктирного ритма и триолей. Динамическое нарастание приводит к новому разделу формы — фугато.

Таким же образом — построенным на основной теме фугато — завершается и Пассакалия Баха *c-moll*. Как и у Баха, в фугато Хиндемита появляется новая тема в контрапункте с основной темой Пассакалии.

В данном фугато отчетливо проявляется свойственная композитору трактовка финалов. Хиндемит наделяет полифонические формы кульминационным значением в инструментальных циклах. Многие камерные циклы заканчиваются аналогично, например, Соната для скрипки и фортепиано (1939) или Соната для двух фортепиано (1942).

Сравнив Сонату с Пассакалией И. С. Баха, можно сделать вывод о том, что Хиндемит работал по модели, применяя баховские принципы развития вариаций. Параллели просматриваются как на уровне деталей — построения темы, так и целой композиции — вариаций. Хиндемит, как и Бах, использовал начальный интервал квинты в построении темы, семитактовое строение темы, структурировал цикл по две вариации (начиная с девятой вариации), растворял тему в орнаментике. Аналогии между определенными вариациями прослеживаются в характере тематизма как на уровне отдельных его элементов (например, трели), так и самостоятельных смысловых единиц (введение новой темы). Творчество И. С. Баха оказало влияние на стиль Хиндемита. Это подтверждается сходством в развитии музыкального материала, использовании аналогичных приемов.

Помимо камерных сонат Хиндемит вводит пассакалию в симфонические, оперные и балетные финалы, связывая эту форму с торжественным апофеозом.

зом. Так, в опере и симфонии «Гармония мира» пассакалия представляет собой грандиозный финал, в котором происходит трансформация — преобразование в небесные светила — главных героев. В заключении финала, в сцене хоровода планет и звезд на небосводе, к солистам присоединяется хор, усиливая звучность и подчеркивая таким образом грандиозность события.

В финале симфонии и оперы «Гармония мира» (как и в рассмотренной сонате) в последнем разделе пассакалии композитор вводит фугу, построенную на новой теме. Она знаменует собой итог: существенное изменение, жанровый сдвиг. Финальной фуге предшествует грандиозный финал в жанре пассакалии. Обращает на себя внимание то, что в опере, симфонии и сонате пассакалия начинается восходящей квинтой «ми – си». Следует отметить некую звуковую арку, связанную с использованием звука «ми», который во всех композициях начинает и заканчивает произведение (примеры 8 а, б, с).

Пример 8 а. П. Хиндемит. Симфония «Гармония мира». Тема пассакалии



Пример 8 б. П. Хиндемит. Опера «Гармония мира». Тема пассакалии

Sehr breit (♩ bis 40)

Пример 8 с. П. Хиндемит. Соната для виолончели и фортепиано. Тема пассакалии



Все три финала заканчиваются «прорывом» в мажор (*e-moll* — *E-dur*)³. Соната для виолончели и фортепиано (1948), симфония и опера «Гармония мира» Хиндемита заканчиваются *Ми-мажорным* трезвучием, которое венчает эти сочинения, утверждая универсальную Гармонию мироздания. По словам композитора, свои инструментальные сонаты он сочинял в качестве композиционных упражнений для инструментов в процессе работы над масштабными сочинениями всей своей жизни, например, оперой «Гармония мира» [19, 20].

Хиндемит вводит пассакалию и в финал балета-сюиты «Достославнейшее видение» (пример 9), а также в центральный номер балета «Демон» (пример 10).

Пример 9. П. Хиндемит. Балет-сюита «Достославнейшее видение». Тема пассакалии



Пример 10. П. Хиндемит. Балет «Демон». Танец № 6. Тема пассакалии



Пассакалия (тема и 21 вариация) является кульминацией всей балетной сюиты «Достославнейшее видение». Тема пассакалии, состоящая из шести тактов, начинается не квинтой, как в рассмотренных сочинениях, а восходящей квартой «*соль – до*». Стоит отметить сходство жанровой драматургии сонаты и балета-сюиты. Жанры пасторали, марша, скерцо и пассакалии присутствуют в обоих сочинениях. Это свидетельствуют о том, что композитор придавал им особое значение.

В фортепианном цикле «*Ludus tonalis*» пассакалия наделена композиционной функцией. Она обрамляет цикл, создавая симметричную арку от начальной прелюдии к заключительной постлюдии. Иное расположение — центральную часть — она занимает в балете «Демон». Темповое развитие пассакалии в танце № 6 — от очень медленного (*Langsam*) до предельно быстрого в середине (*Schnell*) с возвращением к первоначальному темпу в десятой вариации — обусловлено драматургией танца. Динамическое и темповое развитие направлено к центральному номеру — Танец Демона, который выступает в роли кульминации и размещается в точке золотого сечения.

Жанр пассакалии для композитора имел особое значение. Используя этот жанр в финалах, а также кульминационных моментах произведения, он подчеркивал масштабность идеи. В опере «Кардильяк» композитор обращается к пассакалии в момент смерти главного героя, когда над умирающим звучат слова: «Герой умер. Я завидую ему» [9, 157].

На основе анализа таких моментов, как местоположение и значение жанра пассакалии в сочинении (симфоническом цикле, опере, балете), драматургия развертывания жанра, структурные особенности, характер тематизма, а также выявление некоторых пересечений, аллюзий с творчеством выдающихся предшественников, можно сделать заключение о том, что обращение к жанру пассакалии для Хиндемита связано с воплощением высокой идеи. Жанр пассакалии в творчестве композитора вырастает до грандиозных масштабов. При сохранении единого стилистического и семантического стержня в каждом сочинении — в зависимости от замысла и концепции произведения — пассакалия обретает свою собственную интерпретацию, внутреннее наполнение. Жанр пассакалии венчает творчество композитора, раскрывая его эстетические представления, осуществляя связь с философскими идеями о Гармонии мира.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бать Н. Г. Полифония П. Хиндемита: на примере симфонических произведений: дисс. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. Москва, 1978. 180 с.
2. Бобровский В. П. Статьи. Исследования. Москва: Сов. композитор, 1990. С. 234–255.
3. Воробьева Е. Б. Оперный триптих Пауля Хиндемита как явление западноевропейской культуры 1910–1920-х гг.: дисс. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. Нижний Новгород, 2002. 284 с.
4. Задерацкий В. В. Сонористическое претворение принципа оstinato в творчестве Оливье Мессиана // Проблемы музыкальной науки: Сб. ст. Вып. 6. Москва: Сов. композитор, 1986. С. 283–317.
5. Кац Б. А. О музыке Бориса Тищенко: Опыт критического исследования. Л.: Сов. композитор, 1986. 168 с.
6. Ковнацкая Л. Г. Шостакович и Бриттен. Некоторые параллели // Д. Д. Шостакович: сб. ст. к 90-летию со дня рождения. СПб.: Композитор, 1996. С. 306–323.
7. Конен В. Д. Клаудио Монтеверди. Москва: Сов. композитор, 1971. 323 с.
8. Левая Т. Полифония. Сб. теор. статей. Москва: Музыка, 1975. С. 228–248.
9. Левая Т., Леонтьева О. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество. Москва: Музыка, 1974. 448 с.
10. Мазель Л. А. О восьмой симфонии Шостаковича // Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки. Москва: Сов. композитор, 1978. С. 325–334.

11. Раабен Л. Н. Камерная инструментальная музыка первой половины XX века: Страны Европы и Америка. Л.: Сов. Композитор, 1986. 197 с.
12. Ручьевская Е. А. Тематизм и форма в методологии анализа музыки XX века // Современные вопросы музыкознания: Сб. статей. Москва: Музыка, 1976. С. 146–206.
13. Холопова В. Н. К проблеме музыкальных форм 60–70-х годов XX века // Современное искусство музыкальной композиции: Сб. науч. тр. Вып. 79. Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1985. С. 17–38.
14. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва: Музыка, 1964. 159 с.
15. Шмакова О. В. Финал в симфонических циклах Бартока, Онеггера и Хиндемита (1930–1950-е годы). Волгоград, 2010. 213 с.
16. Этингер М. А. О гармонии в бассо-остинатных формах / М. А. Этингер // Вопросы теории музыки / ред. Ю. Н. Тюлин. Вып. 2. Москва: Музыка, 1970. С. 101–153.
17. Bruhn S. Explorations of Universal Order and Beauty in Paul Hindemith's Symphony Die Harmonie der Welt. The Nordic Journal of Aesthetics. N 39, 2010. P. 80–99.
18. Cook M. An Analytical Study of Paul Hindemith's Symphony, «Die Harmonie der Welt». Thesis Doctor of Arts, Washington, 2003.
19. Geldenhuys D. Paul Hindemith's Late Sonatas: A Documentation from the Letters. Hindemith – Jahrbuch 19 (1990). P. 20–38.
20. Propper L. Der Basso ostinato als technisches und vorbildendes Prinzip. Berlin, 1926.
21. Riemann H. Basso ostinato und Basso quasi-ostinato // Lilien coron-Festschrift. Lpz, 1910.
22. Walther L. Die konstruktive und thematische Ostinato-technik in der Chaconne und Arienformen des 17 und 18 Jahrhunderts. Wurzburg – Au-muhle, 1939.

REFERENCES

1. Bat N. G. Polifoniya P. Khindemita: na primere simfonicheskikh proizvedeniy [P. Hindemith's polyphony: the example of symphonic works]. Dissertatsiya kandidata iskusstvovedeniya [Thesis. Ph.D. in history of Arts]. Moskva [Moscow]. 1978. 180 p.
2. Bobrovskiy V. P. Stati. Issledovaniya [Articles. Research]. Moskva: Sov. Kompozitor [Moscow: Publishing house «Sov. Composer»]. 1990. P. 234–255.
3. Vorobeva Ye. B. Opernyy triptikh Paulya Khindemita kak yavlenie zapadnoevropeyskoy kultury 1910–1920-kh gg. [Opera triptych by Paul Hindemith as a phenomenon of Western European culture 1910–1920s]. Dissertatsiya kandidata iskusstvovedeniya [Thesis. Ph.D. in history of Arts]. Nizhniy Novgorod [Nizhny Novgorod]. 2002. 284 p.
4. Zaderatskiy V. V. Sonoristicheskoe pretvorenie printsipa ostinatnosti v tvorchestve Olive Messiana // Problemy muzykalnoy nauki [Sonoristic implementation of the principle of ostinat in the work of Olivier Messiaen // Problems of Musical Science]. Sb. st. Vyp. 6. [Digest of articles. Issue 6]. Moskva: Sov. Kompozitor [Moscow: Publishing house «Sov. Composer»]. 1986. P. 283–317.
5. Kats B. A. O muzyke Borisa Tishchenko: Opyt kriticheskogo issledovaniya [About Boris Tishchenko's Music: An Experience of Critical Research]. L.: Sov. Kompozitor [Leningrad: Publishing house «Sov. Composer»]. 1986. 168 p.
6. Kovnatskaya L. G. Shostakovich i Britten. Nekotorye paralleli // D. D. Shostakovich: sb. st. k 90-letiyu so dnya rozhdeniya [Shostakovich and Britten. Some parallels // D. D. Shostakovich: collection of articles. Art. to the 90th birthday anniversary]. SPb.: Kompozitor [St. Petersburg: Publishing house «Composer»]. 1996. P. 306–323.
7. Konen V. D. Klaudio Monteverdi [Claudio Monteverdi]. Moskva: Sov. Kompozitor [Moscow: Publishing house «Sov. Composer»]. 1971. 323 p.
8. Levaya T. Polifoniya. Sb. teor. statey [Polyphony. Sat. theor. Articles]. Moskva: Muzyka [Moscow: Publishing house «Music»]. 1975. P. 228–248.
9. Levaya T., Leonteva O. Paul Khindemit. Zhizn i tvorchestvo [Paul Hindemith. Life and creation]. Moskva: Muzyka [Moscow: Publishing house «Music»]. 1974. 448 p.

10. *Mazel L. A.* О восьмой симфонии Шостаковича // *Mazel L. A. Voprosy analiza muzyki* [About Shostakovich's Eighth Symphony // *Mazel L. A. Music analysis issues*]. Moskva: Sov. Kompozitor [Moscow: Publishing house «Sov. Composer»]. 1978. P. 325–334.
11. *Raaben L. N.* Kamernaya instrumentalnaya muzyka pervoy poloviny XX veka: Strany Yevropy i Amerika [Chamber instrumental music of the first half of the 20th century: Countries of Europe and America]. L.: Sov. Kompozitor [Leningrad: Publishing house «Sov. Composer»]. 1986. 197 p.
12. *Ruchevskaya Ye. A.* Tematizm i forma v metodologii analiza muzyki XX veka // *Sovremennye voprosy muzykoznavaniya: Sb. statey* [Thematicism and form in the methodology of the analysis of music of the XX century // *Modern issues of musicology: Sat. articles*]. Moskva: Muzyka [Moscow: Publishing house «Music»]. 1976. P. 146–206.
13. *Kholopova V. N.* K probleme muzykalnykh form 60–70-kh godov XX veka // *Sovremennoe iskusstvo muzykalnoy kompozitsii* [To the problem of musical forms of the 60–70s of the XX century // *Contemporary art of musical composition*]. Sb. nauch. Tr. Vyp. 79 [Sat. scientific. Tr. Issue 79]. Moskva: GMPI im. Gnesinykh [Moscow: GMPI them. Gnesins]. 1985. P. 17–38.
14. *Tsukkerman V. A.* Muzykalnye zhanry i osnovy muzykalnykh form [Musical genres and basics of musical forms]. Moskva: Muzyka [Moscow: Publishing house «Music»]. 1964. 159 p.
15. *Shmakova O. V.* Final v simfonicheskikh tsiklakh Bartoka, Oneggera i Khindemita (1930–1950-e gody) [Finale in symphonic cycles by Bartok, Honegger and Hindemith (1930–1950s)]. Vologograd [Vologograd]. 2010. 213 p.
16. *Etinger M. A.* O garmonii v basso-ostinatnykh formakh / M. A. Etinger // *Voprosy teorii muzyki* / red. Yu. N. Tyulin. Vyp. 2. [About harmony in basso-ostinaty forms / M. A. Etinger // *Questions of the theory of music* / ed. Yu. N. Tyulin. Issue. 2]. Moskva: Muzyka [Moscow: Publishing house «Music»]. 1970. P. 101–153.
17. *Bruhn S.* Explorations of Universal Order and Beauty in Paul Hindemith's Symphony *Die Harmonie der Welt*. The Nordic Journal of Aesthetics, N 39, 2010. P. 80–99.
18. *Cook M.* An Analytical Study of Paul Hindemith's Symphony, «*Die Harmonie der Welt*». Thesis Doctor of Arts, Washington, 2003.
19. *Geldenhuys D.* «Paul Hindemith's Late Sonatas: A Documentation from the Letters», *Hindemith-Jahrbuch* 19, (1990). P. 20–38.
20. *Propper L.* Der Basso ostinato als technisches und vorbildendes Prinzip [The basso ostinato as a technical and exemplary principle]. Berlin. 1926.
21. *Riemann H.* Basso ostinato und Basso quasi-ostinato // *Lilien coron-Festschrift* [Basso ostinato and Basso quasi-ostinato // *Lilien coron-Festschrift*]. Lpz. 1910.
22. *Walther L.* Die konstruktive und thematische Ostinato-technik in der Chaconne und Arienformen des 17 und 18 Jahrhunderts. [The constructive and thematic ostinato technique in the Chaconne and aria forms of the 17th and 18th centuries]. Wurzburg – Au-muhle. 1939.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Пассакалья происходит от испанской песни, которую исполняли в сопровождении гитары.
- ² Автор рассматривает этот жанр на примере третьей части симфонии Хиндемита «Гармония Мира».
- ³ Подобные примеры можно встретить в «Музыке для струнных, ударных и челесты» (*f-moll – F-dur*) Бартока, во Второй симфонии (*d-moll – D-dur*) Онеггера.